



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**“É o meu parecer”: a censura política à música de protesto
nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974)**

Amilton Justo de Souza

Orientador: Prof. Dr. Paulo Giovani Antonino Nunes

Área de Concentração: História e Cultura Histórica

Linha de Pesquisa: História Regional

JOÃO PESSOA – PB
OUTUBRO – 2010

**“É O MEU PARECER”: A CENSURA POLÍTICA À MÚSICA DE PROTESTO
NOS ANOS DE CHUMBO DO REGIME MILITAR DO BRASIL (1969-1974)**

Amilton Justo de Souza

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba-UEPB, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração em História e Cultura Histórica.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Giovani Antonino Nunes

Linha de Pesquisa: História Regional

JOÃO PESSOA – PB
2010

S729e Souza, Amilton Justo de.

“É o meu parecer”: a censura política à música de protesto
nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974) /
Amilton Justo de Souza.- João Pessoa, 2010.

292f.

Orientador: Paulo Giovani Antonino Nunes

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. História Regional. 2. História e Cultura Histórica. 3. Censura
política. 4. Música de protesto. 5. Discurso anticomunista. 6. Regime
militar brasileiro.

UFPB/BC

CDU: 981.422(043)

**“É O MEU PARECER”: A CENSURA POLÍTICA À MÚSICA DE PROTESTO
NOS ANOS DE CHUMBO DO REGIME MILITAR DO BRASIL (1969-1974)**

Amilton Justo de Souza

Dissertação de Mestrado avaliada em ____/____/____, com conceito_____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Giovani Antonino Nunes

**Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Orientador**

Profa. Dra. Maria do Socorro de Abreu e Lima

**Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Pernambuco
Examinadora Externa**

Prof. Dr. José Jonas Duarte da Costa

**Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Examinador Interno**

Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza

**Programa de Pós-Graduação em Educação – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Suplente Externo**

Prof. Dr. Raimundo Barroso Cordeiro Jr.

**Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Suplente Interno**

Ao meu pai, Antonio Justo de Souza, *in*
memória, que com certeza ficaria bastante
feliz se estivesse aqui, neste momento
muito importante para mim, mas,
infelizmente, foi vencido pelo Mal de
Alzheimer em 28 de março de 2003, aos 53
anos de idade apenas.
À minha mãe, Antônia Jacinto de Araújo
Souza, que passou a exercer os papéis tanto
de mãe quanto de pai, para com todos os
seus nove filhos.

Que que há
Assim não está dando pra aturar
Contra nós
A tesoura cega, corta a voz
A mudês
Matou o cancionista português
E agora a canção
Está na pauta, na clave do cifrão
E eu canto até acordar toda a população
Mesmo que cantar seja sempre em vão
Pois é o sabiá
No festival do gavião
A moral
Se compra com qualquer metal
Contra o bem
A tesoura cega, cega vem
Português
Agora é uma língua regra três
Hoje é um novo som
Pela falta que faz um novo dom
Eu canto até acordar toda a população...

Eduardo Gudin & Paulo César Pinheiro, *Cifrão*
(*Crítica à invasão da música estrangeira*) (1974).

AGRADECIMENTOS

Neste trabalho nos expressamos através da primeira pessoa do plural, ou seja, através do pronome nós, por acreditarmos que uma Dissertação de Mestrado, assim como uma Tese de Doutorado, também tem muito de contribuição das pessoas que fizeram parte tanto do Exame de Qualificação quanto da Banca de Defesa, e principalmente do professor que orientou o trabalho. Desse modo, como uma forma de agradecimento especial ao nosso orientador, Prof. Dr. Paulo Giovani Antonino Nunes, e aos demais professores que participaram dos dois processos mencionados: Qualificação e Defesa – Profa. Dra Maria do Socorro de Abreu e Lima, Prof. Dr. José Jonas Duarte da Costa e Prof. Dr. Raimundo Barroso Cordeiro Júnior –, mas também, como uma forma de reconhecimento dessa contribuição, nos apropriamos aqui de alguns versos de autoria de Paulo César Pinheiro (2010, p. 05), para demonstrar que nossa Dissertação, de certa forma, ou indiretamente, também foi uma parceria com eles.

É um poema feito pelo compositor Paulo César Pinheiro, que de forma bastante humorada presta agradecimento e homenagem aos seus parceiros musicais, e que, apesar de se referir à música, utilizamos aqui como uma analogia. Ou seja, para retratar o processo de desenvolvimento do nosso trabalho, mas, fundamentalmente, a contribuição das pessoas que participaram desse processo, desde o Seminário de Dissertação (e por isso incluímos também o Prof. Dr. Flávio Lúcio Vieira, professor-leitor do nosso trabalho), passando pelo Exame de Qualificação, até chegar a Banca de Defesa. Vejamos então o referido poema:

Parceria

Parceria é um casamento, mas que dura...
Porque na parceria não há jura
Não há promessa de fidelidade.
Se, em plena criação, alguém lhe atrai
Você diz ao parceiro, e você vai...
E volta a ele quando dá saudade.

Porque ele também não se magoa,
Pois sempre sai alguma coisa boa
Quando na música se prevarica.
Um samba, uma modinha, uma toada;
Depende muito de cada transada,
Mas se é bem dada é uma canção que fica.

Parceria é um casamento que não cansa
Porque não tem contrato e nem cobrança.
Ciúme tem... mas isso é passageiro.

Quem é traído, muita vez reage
Propondo aos dois fazer uma menàge
[...]

Mas brincadeira à parte, a parceria
É uma amizade que se faz um dia
E não se rompe por qualquer besteira.
É o desejo ardente da poesia
Que vai pra cama com a melodia
Deixando frutos pela vida inteira.

Além dessas pessoas mencionadas acima, agradecemos, ainda, de forma especial, ao prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza, que cedeu uma enorme quantidade de fontes que utilizamos neste trabalho, referentes aos pareceres elaborados pelos próprios técnicos de censura, além de outras, como ofícios, informações e informes que, somadas com os pareceres, foram fundamentais para a feitura desta Dissertação de Mestrado.

À Rainério, estudante de Doutorado do curso de Letras da UFPB, pela indicação e empréstimo do livro *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*, de autoria de Creuza Berg (2002). O qual foi muito importante para o desenvolvimento do nosso trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba, pela compreensão e paciência para com a minha pessoa durante todo o tempo de realização do nosso trabalho, em termos de pesquisa, escrita, defesa e também de entrega da versão final com as correções solicitadas pela Banca de Defesa.

À Profa. Regina Maria Rodrigues Behar, que começou na orientação do nosso trabalho, mas depois, por ter percebido que o trabalho estava seguindo outra direção achou melhor que o mesmo fosse orientado por outro professor que trabalhasse mais com o tema para o qual estávamos nos encaminhando.

Agradeço também à minha esposa, Analice Simão Barbosa Souza, que “segurou a barra” lá em casa, para que no tempo que me sobrava, além do(s) meu(s) trabalho(s) de ensino na Educação Básica nos municípios de João Pessoa-PB e Santa Rita-PB, eu pudesse me dedicar a esta Dissertação.

Agradeço, ainda, ao meu cunhado, José Valdilânio Virgulino Procópio, marido da minha irmã Alenilda, que me ajudou na fixação e organização dos anexos que foram apostos no final deste trabalho, como também na formatação do mesmo.

RESUMO

Esta Dissertação de Mestrado está vinculada à Linha de Pesquisa: “História Regional”, do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba, o qual tem como Área de Concentração: “História e Cultura Histórica”. Nossa pesquisa teve como objetivo analisar, sobretudo, o uso da censura política sobre a música de protesto durante os chamados “anos de chumbo” (1969-1974) da ditadura militar no Brasil. Com esse intuito nos detemos mais sobre os pareceres elaborados pelos próprios censores entre 1969 e 1974, quando da prática censória, para justificarem os vetos sobre as canções de protesto, censuradas por conterem protestos políticos contra o regime político vigente implantado no Brasil pelos militares com o golpe de 1964. Portanto, procuramos demonstrar que, além da censura moral que vigorava no país durante a ditadura militar, e que já vinha desde meados da década de 1940, também ocorreu, durante esse mesmo regime militar, uma censura política sobre a música popular brasileira, a qual atuou com mais vigor durante os anos de chumbo e principalmente sobre a música de protesto, que direcionava mais suas contestações para a situação política do Brasil naquele momento. Além disso, não negamos que tenha ocorrido nesse mesmo período uma censura moral sobre a música popular produzida no Brasil. Não obstante, também procuramos mostrar que havia, em certos momentos, uma interconexão entre as motivações políticas e morais para a censura de determinadas canções.

Palavras-chave: censura política; música de protesto; Segurança Nacional; discurso anticomunista; regime militar brasileiro.

ABSTRACT

This Master Dissertation is linked to the Research Line: “Regional History”, of Post-Graduation Program in History of the Paraíba Federal University, which has “Historical Culture and History” as its Area of Concentration. Our research have as objective to analyze above all, the use of the political censorship on protest music during the called “shot years” of the military dictatorship in Brazil. With this intent we have focused mainly on the judgments elaborated by the censors themselves, between 1969 and 1974, during the censure practice, to justify the vetos on the protest songs, censureds for having political protests opposite the political regime in vigour, established in Brazil by the militaries with the stroke of 1964. Therefore, we have tried to demonstrate that, besides the moral censorship which held in the country during the military dictatorship and that had been applied since the mid 40’s, also during that military regime themselves, there was a political censorship on the Brazilian popular music, wich acted with more vigour during the shot years and mainly on the protest music, which directioned more its contestations for the political situation in Brazil at that moment. Besides, no refuse wich happened in that period themselves a moral censorship on the popular music made in Brazil. Though, we have tried to show too that there was, at certain moments, an interconnection between the political and moral motivations for the censorship of determinates songs.

Keywords: political censorship; protest music; National Security; anti-Communist discourse; Brazilian military regime.

LISTA DE SIGLAS

ABERT – Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão
ABI – Associação Brasileira de Imprensa
ABPD – Associação Brasileira dos Produtores de Discos
ABRACI – Associação Brasileira de Cineastas
AERP – Assessoria Especial de Relações Públicas
ALN – Ação Libertadora Nacional
AP – Ação Popular
BEMFAM – Sociedade Civil de Bem-Estar Familiar
CBD – Conservatório Dramático Brasileiro
CCC – Comando de Caça aos Comunistas
CENIMAR – Centro de Informações da Marinha
CIE – Centro de Informações do Exército
CISA – Centro de Informações da Aeronáutica
COs – Círculos Operários
CODI-DOI – Centro de Operações de Defesa Interna-Destacamento de Operações de Informações
CNBB – Confederação Nacional dos Bispos do Brasil
CPC – Centro Popular de Cultura
CRPE – Centro de Relações Públicas do Exército
CSC – Conselho Superior de Censura
DCDP – Divisão de Censura de Diversões Públicas
DFSP – Departamento Federal de Segurança Pública
DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda
DNI – Departamento Nacional de Informações
DNP – Departamento Nacional de Propaganda
DOP – Departamento Oficial de Publicidade
DOPS – Departamento/Delegacia de Ordem Política e Social
DPDC – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural
DPF – Departamento de Polícia Federal
DR – Delegacia Regional
DSI – Divisão de Segurança e Informações
DSN – Doutrina de Segurança Nacional
ESG – Escola Superior de Guerra
EsNI – Escola Nacional de Informações
FAG – Frente Agrária Gaúcha
FIC – Festival Internacional da Canção
GI – Guerra Insurrecional
GR – Guerra Revolucionária
ICAIC – Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos
INC – Instituto Nacional do Cinema
IPMs – Inquéritos Policiais Militares
ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros
JOC – Juventude Operária Católica
JUC – Juventude Universitária Católica

LEC – Liga Eleitoral Católica
MAU – Movimento Artístico Universitário
MIT – Música Internacional do Talento
MIS – Museu da Imagem e do Som
MOBRAL – Movimento Brasileiro de Alfabetização
MMPB – Moderna Música Popular Brasileira
PCB – Partido Comunista Brasileiro
PC do B – Partido Comunista do Brasil
PFSP – Polícia Federal de Segurança Pública
SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
SC – Seção de Censura
SCC – Seção de Coordenação e Controle
SCDP – Serviço/Seção de Censura de Diversões Públicas
SCTC – Seção/Serviço de Censura de Teatro e Congêneres
SIGLA – Sistema Globo de Gravações Áudio Visuais
SISNI – Sistema Nacional de Informações
SISSEGIN – Sistema de Segurança Interna
SNI – Serviço Nacional de Informações
SOPS – Serviço de Ordem Política e Social
SR – Superintendência Regional
TC – Técnico de Censura
TCDP – Turma de Censura de Diversões Públicas
TCTC – Turma de Censura de Teatro e Congêneres
TCC – Turma de Censura Cinematográfica
UJP – União da Juventude Patriótica
VPR – Vanguarda Popular Revolucionária

LISTA DE ANEXOS

Anexo A – Estrutura do órgão central da DCDP	294
Anexo B – Estrutura dos órgãos descentralizados da DCDP	295
Anexo C – Entrevista do cantor/compositor Ravel	296
Anexo D – Entrevista da ex-censora Odette Lanziotti	304
Anexo E – Rádio da cidade de Bela Vista-MT	307
Anexo F – Grupo de Black Power	309
Anexo G – “Infiltração comunista” na televisão	310
Anexo H – Imprensa “Marron”	311
Anexo I – Capa de disco de Sérgio Ricardo	312
Anexo J – Organização da canção de protesto	313
Anexo L – Canção “Paiol de pólvora”	315
Anexo M – Canção “Não há porque negar”	316
Anexo N – Canções “Figa de guine” e “O semi-Deus”	317
Anexo O – Canção “O rei chegou, o rei mandou”	318
Anexo P – Canção “A barata”	319
Anexo Q – Canção “Cifrão”	321
Anexo R – Canção “É preciso”	323
Anexo S – Canção “Porto de Vitória”	324

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO.....	13
2 – DE UMA CULTURA HISTÓRICO-POLÍTICA À CENSURA MUSICAL E DE DIVERSÕES PÚBLICAS NO BRASIL.....	30
2.1 – Cultura histórico-política, censura e indústria fonográfica	31
2.2 – A censura musical e de diversões públicas antes de 1968.....	57
2.3 – A censura musical e de diversões públicas de 1968 a 1974	84
3 – DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DE PROTESTO À “LÓGICA DA SUSPEIÇÃO” E SEU ANTICOMUNISMO.....	111
3.1 – O percurso que leva à música popular brasileira de protesto	112
3.2 – Em nome da segurança nacional e do combate à subversão	139
3.3 – Pela “lógica da suspeição” o comunismo está em todo lugar.....	164
4 – DA CENSURA POLÍTICA NA MÚSICA DE PROTESTO DOS ANOS DE CHUMBO ÀS FORMAS DE RESISTÊNCIA.....	189
4.1 – A censura política da música de protesto nos anos de chumbo	190
4.2 – A conexão entre as censuras política e moral e a censura moral	217
4.3 – Formas de resistência à censura política da música de protesto	244
5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	271
FONTES E REFERÊNCIAS.....	278
ANEXOS.....	293

1 – INTRODUÇÃO

Estamos trancados no paiol de pólvora
Paralisados no paiol de pólvora
Olhos vedados no paiol de pólvora
Dentes cerrados no paiol de pólvora

Só tem entrada no paiol de pólvora
Ninguém diz nada no paiol de pólvora
Ninguém se encara no paiol de pólvora
Só se enche a cara no paiol de pólvora

Mulher e homem no paiol de pólvora
Ninguém tem nome no paiol de pólvora
O azar é sorte no paiol de pólvora
A vida é morte no paiol de pólvora

São tudo flores no paiol de pólvora
TV a cores no paiol de pólvora
Tomem lugares no paiol de pólvora
Vai pelos ares o paiol de pólvora

Vinícius de Moraes & Toquinho, *Paiol de pólvora* (1973).

Se tivéssemos seguido neste trabalho o Projeto de Pesquisa com o qual fomos aprovado no Programa de Pós-Graduação em História da UFPB, obviamente que o resultado seria bastante diferente do que este que foi concretizado nesta pesquisa. O que não quer dizer que fosse menos ou mais importante do que este que apresentamos aqui, apenas seria diferente, tendo em vista que naquele Projeto tínhamos proposto fazer uma análise das letras da música engajada do período de 1969 a 1974 no Brasil. No entanto, durante o nosso percurso no referido Programa alguns fatores contribuíram para que o resultado convergisse para a presente pesquisa, principalmente a descoberta de livros ainda não conhecidos por nós sobre o tema, como também, de uma boa quantidade de fontes primárias. As quais nos “encantaram”, provocando um novo rumo na pesquisa e, conseqüentemente, uma mudança de orientação,¹ visto que o tema da pesquisa deixou de ser as letras das músicas engajadas do período de 1969 a 1974 no Brasil e passou a ser a censura política sobre a música popular brasileira de protesto deste mesmo período. Quer dizer, o tema deixou de ser a música em si e passou a ser a censura musical, ou melhor, a censura política sobre a música de protesto durante os “anos de chumbo” do regime militar brasileiro.

Um dos principais livros desta bibliografia, que surgiu para nós quando entramos no Programa e fez com que nos interessássemos mais pela censura musical, foi o livro *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*, da autora Creuza Berg (2002), a qual utilizou como fontes em sua pesquisa tanto alguns pareceres produzidos pelos censores quanto a legislação censória referente à censura de diversões públicas no Brasil.² Um livro que nos foi apresentado por um colega do Curso de Letras, chamado Rainério, com quem cursamos a disciplina Teoria da História e ao qual agradecemos pela importante sugestão. Para nós, foi o surgimento desse livro mencionado acima, juntamente com outras fontes que conseguimos na Internet – como alguns pareceres elaborados pelos próprios censores justificando a prática do exercício censório sobre as letras musicais, além do acesso que também poderíamos ter à legislação censória referente à música –, que fez com que tomássemos este outro rumo na pesquisa, saindo um pouco do campo das linguagens e partindo mais para o campo da história política. E não pelo fato de alguns

¹ Nesta fase a pesquisa deixou de ser orientada pela Profa. Dra. Maria Regina Rodrigues Behar, que trabalha mais com o campo das linguagens historiográficas, com ênfase nas linguagens visuais, e passou para a orientação do Prof. Dr. Paulo Giovani Antonino Nunes, que trabalha mais com o campo da história política, centralizando-se no período da ditadura militar brasileira.

² No entanto, ao contrário de Creuza Berg, que em sua pesquisa tratou de todo o período referente ao regime militar brasileiro e abrangeu vários setores culturais, como o cinema, a música, o teatro etc., optamos por delimitar, tanto o recorte temporal – centralizando-nos no período do governo Médici (1969-1974), nos chamados “anos de chumbo” – quanto o setor específico da área cultural, focando-nos, assim, na música popular. E, dentro desta, mais especificamente ainda, naquilo que consideramos como música de protesto.

historiadores se sentirem mais à vontade no considerado – por eles – “chão firme” das fontes primárias do que no – também considerado por alguns – “terreno movediço” das linguagens, sejam elas sonoras, visuais ou as duas coisas simultaneamente.³

Para reforçar ainda mais o que já tínhamos decidido e começado a fazer, ainda surgiu para nós uma grande quantidade de fontes primárias referentes à censura musical e no mesmo nível daquelas que já tínhamos tido acesso através da Internet. As quais foram fornecidas para nós pelo prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza, que o conhecemos em Fortaleza, Ceará – e ao qual agradecemos também desde já –, por intermédio do nosso orientador, o Prof. Dr. Paulo Giovani Antonino Nunes, durante o XXV Simpósio Nacional de História: “História e Ética”, e que nos foram enviadas por Alexandre depois do referido Simpósio. Estas fontes mencionadas, semelhantes àquelas que já possuíamos, eram (além de informações, informes e ofícios produzidos pela comunidade de informações) vários pareceres elaborados também pelos próprios censores, nos quais apresentavam suas justificativas e argumentos para a censura praticada por eles sobre determinadas canções que tinham suas letras vistas como de protesto político e/ou moral contra a ordem política e o regime vigente, ferindo assim, na visão deles, a legislação censória. Destarte, ainda serviram como fontes, para nós, algumas letras de músicas da época, além de alguns vídeos sobre aquele período.

De posse das referidas fontes, efetuamos uma espécie de triagem sobre as mesmas, tomando como base os pareceres, mas também as informações, os informes e os ofícios que apresentavam argumentos e justificativas mais voltados para àquelas interdições vistas como necessárias para combater as letras musicais que eram consideradas como apresentando protestos de ordem ou conotação política evidente contra o regime militar implantado no Brasil com o que foi autodenominado de “Revolução de 1964”. Também tomamos como base alguns pedidos de reexame de letras musicais e justificativas elaboradas por alguns compositores que tentavam, digamos, “explicar” o sentido não contestatório de determinadas composições suas na tentativa de que elas deixassem de ser censuradas e recebessem a aprovação dos censores.

Não obstante, dividimos essas fontes de acordo com cada ano do recorte temporal escolhido por nós: 1969-1974, e retrocedemos um pouco para o ano anterior: 1968, ou seja,

³ Não estamos defendendo, com isso, que o uso das fontes primárias deve ser abandonado pelos historiadores, muito pelo contrário. Mas, que todas as contribuições provenientes de outras áreas, que se utilizam de variadas linguagens, devem ser muito bem vindas (assim como o surgimento de novas fontes de pesquisa e formas de abordagem), tendo em vista que elas venham para clarear e diversificar mais nossa compreensão sobre as próprias fontes primárias e sobre determinados períodos históricos. Afinal, como diz José Jobson Arruda (2007, p. 30-31): “Somos *experts* em invocar a diversidade cultural e o reconhecimento do ‘outro’, mas nos recusamos a reconhecer o ‘outro’ historiográfico, alojado em correntes que não são a nossa”.

separando as que foram produzidas em 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973 e 1974, e incorporando ainda algumas produzidas logo depois deste período. Usamos ainda algumas entrevistas já editadas, feitas com uma censora, um advogado e alguns compositores e cantores, que participaram ou tiveram seus trabalhos relacionados com a censura musical durante o período mencionado. As quais estão presentes no seguinte *site*: “<http://www.censuramusical.com/>”, onde está disponibilizada uma grande quantidade de documentos, como entrevistas, legislações, pareceres, entre outros, para que qualquer um, assim como nós fizemos, possa utilizar o referido *site* para fazer pesquisas.

Quanto à legislação censória referente ao setor musical, por exemplo, mas não só, conseguimos ter acesso através de *sites* da Internet, como o *site* do Senado Federal, entre outros. Como também através de dois livros que foram elaborados por alguns censores durante o regime militar brasileiro, como o livro intitulado *Censura Federal: leis, decretos-leis, decretos, regulamentos*, organizado conjuntamente, em 1971, pelos então técnicos de censura, Carlos Rodrigues, Vicente Monteiro e Wilson de Queiroz Garcia, considerado como “a bíblia dos censores” (KUSHNIR, 2004). Outro livro que foi produzido na época reunindo a legislação censória referente às diversões públicas, em geral, e à música, em particular, foi *Censura e liberdade de expressão*, do também técnico de censura do Departamento de Polícia Federal: Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, de 1974.

Assim, se o livro *Censura Federal* pode ser considerado como a Bíblia dos censores, como destacou Kushnir (2004), podemos dizer que este, elaborado por Coriolano de Loyola Fagundes, era considerado como “um terço”, pelos censores. Tendo em vista, ainda, que Coriolano foi um dos professores da Academia Nacional de Polícia, onde chegou a ministrar cursos de formação para os censores e fiscais de censura, sobre as seguintes matérias: Direito aplicado, Legislação Especializada, Técnica Operacional e Introdução à Técnica de Cinema.⁴ No entanto, ressaltamos aqui que só tivemos acesso a livros como estes, além de outros, por causa dos serviços oferecidos pela poderosa empresa Estante Virtual, que reúne em seu acervo diversos sebos, colocando seus livros à venda pela Internet.

Além disso, não nos detemos muito nos pareceres sobre compositores já bastante abordados nos estudos sobre a música popular do Brasil, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, por exemplo. Por outro lado, apesar de termos estudado um pouco sobre teoria musical, o nosso objetivo não foi fazer um trabalho que fosse compreendido somente pelas pessoas que entendem de partitura musical, compasso, solfejo ou coisas do

⁴ Sobre o setor de cinema, como veremos mais adiante, um dos filmes utilizado como uma espécie de estudo de caso, na formação dos censores, era o filme *Os fuzis*, de Ruy Guerra.

tipo, e sim que fosse compreendido, sobretudo, por pessoas que não conhecem nada de teoria musical, compasso binário, ternário ou quaternário, solfejos, ou partituras musicais, ou ainda, claves de sol, ou de fá, mas que apreciam a música popular brasileira, seja ela de protesto ou não. Nesse sentido, deixamos a seguinte indagação para nossos pares que não conhecem nada de teoria musical, mas que também apreciam a nossa música popular: qual de nós que conhece, por exemplo, a importância da canção de protesto *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré, durante o regime militar do Brasil, poderá concordar com a crítica vinda mais da parte dos musicólogos e também dos adversários da música de protesto, a partir de meados dos anos 1960, de que os compositores da música de protesto no Brasil se preocupavam muito com a mensagem das letras e se esqueciam da música propriamente dita, tendo em vista que a referida canção pode ser executada no violão com apenas dois acordes?⁵

Na nossa opinião, uma coisa não leva necessariamente à outra, quer dizer, não é a maior quantidade de acordes presentes em uma canção que irá deixá-la mais bonita e propensa ao sucesso musical, ou ainda, com boa ou péssima qualidade, pois não existe uma fórmula mágica para isso. O que desmistifica ainda a ideia, defendida por alguns, de que para o historiador fazer uma pesquisa sobre música ele necessariamente também tem que ser músico, pois assim, estaríamos indo de encontro à atualmente tão defendida – pelos próprios historiadores – interdisciplinaridade. Em outras palavras, estamos dizendo que aquilo que é produzido pelo historiador que pesquisa sobre a música popular é diferente do que é produzido pelo musicólogo ou pelo músico, assim como o que são produzidos pelos historiadores que trabalham com cinema, teatro, poesia, literatura de cordel, turismo, economia e região, por exemplo, também é diferente do que produzem os cineastas, teatrólogos, poetas, cordelistas, turismólogos, economistas e geógrafos, respectivamente.

É importante registrar aqui a dificuldade de se trabalhar com a censura musical, tendo em vista que a música está presente em vários setores, ao mesmo tempo, pois além dos discos e shows, ela ainda se manifesta no rádio, no cinema, no teatro e na televisão, por exemplo. Como também é difícil trabalhar com a música de protesto, especificamente, porque ela perpassa por vários gêneros ou estilos da nossa música popular, como o samba, a MPB, o baião, o xaxado, o forró, o brega, o rock, a balada romântica etc., além de ser produzida em várias épocas, aparentando assim uma certa atemporalidade. No entanto, ressaltamos que foi a partir de meados dos anos 1960 que a música de protesto se desenvolveu mais no Brasil, sob o impulso e estímulo dos Festivais da Canção, mas também, no período seguinte, entre 1969 e

⁵ Cada acorde musical é formado por um conjunto de notas musicais.

1974. Ou seja, em outros termos, foram nesses dois períodos mencionados, principalmente, que houve uma maior sistematização da produção da música popular de protesto no Brasil.

Acreditamos que também é importante mencionarmos, neste momento, sobre a nossa pesquisa, o fato de ela ter partido de um tema que efetivamente nos interessou, e não por imposição de algum orientador (como muitas vezes acontece), pois, pode ser muito cansativo e enfadonho trabalhar em uma pesquisa com a qual não nos identificamos. Como destacou com lucidez José D'Assunção Barros (2007, p. 34): “Uma pesquisa sobre um tema sem interesse para o autor, apenas com vistas a assegurar um título de mestre ou de doutor (situação que tantas vezes se verifica), corre o risco de se tornar meramente burocrática, e de repassar aos futuros leitores e à banca que examinará a tese [ou a dissertação] a mesma sensação de enfado que assaltou o seu autor durante a sua realização”. Erro que acreditamos não termos cometido quando da escolha do nosso tema de pesquisa.

Assim, apesar de nosso recorte temporal está situado entre 1969 e 1974, esboçamos, de início, uma pequena trajetória da base legal da censura praticada pelo SCDP,⁶ que antecede o Ato institucional n.º 5, para percebermos que já havia uma atuação da censura às diversões públicas desde 1946, e até mesmo antes. Ou seja, já havia toda uma cultura censória, de base legal, que vinha sendo praticada desde 1946. Portanto, bem anterior ao golpe de 1964, apesar de mais ligada à “moral e aos bons costumes”, mas que vai consolidando uma cultura histórica específica sobre a censura de diversões públicas no Brasil. A qual se desenvolverá mais plenamente a partir do golpe civil-militar de 1964 e, principalmente, depois de ser baixado o AI-5, em 13 de dezembro de 1968. Portanto, também relacionamos o nosso objeto de pesquisa com a cultura histórica e com o aspecto regional, devido a Área de Concentração do Programa ser justamente: “História e Cultura Histórica”, e o nosso trabalho está inserido na Linha de Pesquisa: “História Regional”.

Por isso, é importante mencionarmos, de início, a consideração de Barroso Cordeiro Jr., quando ele diz que a historiografia caminha ao lado do historiador como um recurso indispensável à formação de sua cultura histórica, pois, segundo o mesmo, a historiografia assume “a tarefa de identificar os ‘ciclos’, as ‘evoluções’, o ‘progresso’ do pensamento histórico. Sendo assim, a historiografia torna-se um instrumento de crítica e aferição das

⁶ O SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas), que atuou como um órgão federal da censura de diversões públicas no Brasil, foi criado em 26 de dezembro de 1945 pelo Decreto-lei n.º 8.462, tendo seu regulamento aprovado em 24 de janeiro de 1946 pelo Decreto n.º 20.493. Em 1971/72, o SCDP tornou-se DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), segundo Beatriz Kushnir (2004, p. 185) e Douglas Marcelino (2009, p. 317 [nota 4]).

conquistas e avanços do trabalho do historiador e [...] caminha ao seu lado como recurso indispensável à sua cultura histórica” (CORDEIRO JR., 2003, p. 21-22).

Já Peter Gay, falando da natureza dual da história, como arte e como ciência, destaca que essa dualidade emerge do paradoxo de que a história constitui uma disciplina em progresso e um tesouro intemporal de clássicos. Os quais, podemos dizer, passam a fazer parte tanto da cultura histórica quanto da cultura historiográfica, na medida em que hoje em dia, por exemplo,

o historiador não iniciará seus estudos sobre Roma Antiga com Gibbon ou Mommsen; já não são a última palavra. Todavia, *The decline and fall of the Roman Empire* e *Römische Geschichte* são obras-primas imorredouras [...]. O que lhes confere imortalidade não é apenas seu mérito literário [...]. Suas visões do passado contêm verdades que foram confirmadas por outros historiadores e tornaram-se um bem cultural permanente. Esses livros, e outros como eles, são como mapas primorosamente desenhados, ainda que um tanto superados [mas] modelos para cartógrafos futuros (GAY, 1990, p. 194).

Quer dizer, o historiador não iniciará o estudo de um determinado assunto do nada, pois, já existe um “tesouro intemporal de clássicos” ou uma cultura histórica e historiográfica na qual ele se apoiará para prosseguir seus estudos e, quem sabe, dar sua própria contribuição para esse “bem cultural permanente”. Portanto, como nosso objeto de pesquisa foi: “A censura política sobre a música de protesto no regime militar brasileiro, entre 1969 e 1974”, partimos da tese de que além da “censura moral e dos bons costumes” que imperava na música popular brasileira desde 1946, também houve no Brasil uma censura política em relação a essa mesma música, principalmente entre 1969 e 1974, e essencialmente sob àquela música de matriz mais contestatória. Além disso, por abranger tanto a censura política quanto a música de protesto,⁷ isto é, por estar na interface entre a (nova) história política e a (nova) história cultural, falamos um pouco, inicialmente, sobre esses dois campos mencionados: a nova história política e a nova história cultural.

Tendo em vista a defesa desta tese ou hipótese central proposta acima, podemos dizer que o nosso trabalho encontra-se articulado, ainda, por outra tese ou hipótese mais

⁷ Utilizamos o termo “música de protesto” e não “música engajada”, para sermos fiel às nossas fontes, como utilizadas mais adiante. Além de que, ao partirmos da diferença entre “música de protesto” e “música engajada”, como veremos mais à frente no primeiro tópico do capítulo 2, acreditamos que a “música engajada” está mais para a música produzida no início da década de 1960, por uma ala da Bossa Nova (a ala nacionalista), e sob a orientação do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), enquanto que a “música de protesto” no Brasil, se desenvolve mais a partir de meados daquela década por meio dos Festivais da Canção. Ver: MIRANDA, Dilmar. Anos de chumbo I: o protesto, a jovem guarda e a era dos festivais. In: *Nós a música popular brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009, p. 127-130. E também: TINHORÃO, José Ramos. A montagem brasileira da Bossa Nova e o protesto musical universitário. In: *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 307-349.

secundária, pois, como diz José D’Assunção Barros (2007, p. 185): “Uma tese ou projeto de pesquisa pode apresentar mais de uma *hipótese central*, ou também uma única hipótese central que, eventualmente, se desdobra em subipóteses [sic] (formulações subsidiárias que se desenvolvem dedutivamente desta hipótese central ou que especificam alguns de seus aspectos)”. Ou seja, partindo desta formulação acima apontada por José D’Assunção Barros (2007), acreditamos que a chamada música de protesto no Brasil, não se restringiu somente aos meados dos anos 1960, estendendo-se para o período pós-1968, como o período que vai de 1969 a 1974, por exemplo. Em outras palavras, esta música desenvolveu-se também entre 1969 e 1974, apesar de não ser mais a mesma música de protesto que foi desenvolvida em meados da década de 1960, tendo em vista que ela passou a incorporar a partir de 1968, com o Ato Institucional n.º 5, toda a tradição do movimento tropicalista imediatamente anterior (como demonstraremos no primeiro tópico do 2.º capítulo).

Como procuramos mostrar, até mesmo outros compositores e cantores que não se “enquadravam” na música de protesto, em particular, ou ainda mais amplamente na chamada MPB, também chegaram a ter algumas de suas composições censuradas durante o período mencionado, como Odair José e a dupla Dom e Ravel, por exemplo. O que já foi, inclusive, trabalhado por Paulo Cesar de Araújo (2007). Entretanto, estes compositores e cantores eram censurados mais por tratarem de temas comportamentais, isto é, eles eram mais visados pela ação da censura moral, que vetava suas letras devido mais a motivações ou conotações morais. Quer dizer, apesar de alguns deles também terem produzido canções de protesto, é “algo que não deve ser confundido com a adoção de uma postura engajada, como alguns autores parecem acreditar (que é o caso de Araújo [2007]), mas serve como uma advertência importante quanto à relevância tomada pela censura da chamada ‘defesa da moral e dos bons costumes’” (MARCELINO, 2006, p. 22).

Portanto, o trabalho de Araújo (2007), intitulado *Eu não sou cachorro, não*, é importante para o estudo da música popular brasileira por ser um dos poucos a enfatizar a dimensão moral da censura praticada pelo SCDP/DCDP durante os anos 1970 da ditadura militar, além de questionar o próprio “rótulo de popularidade”, digamos, dado à MPB (Música Popular Brasileira). A qual incorporou, inclusive no nome, o fator “popularidade”, na medida em que seus principais produtores e receptores, na verdade, faziam parte da classe média universitária, e não das camadas populares, que em sua maioria se deleitavam mais com a música rotulada de brega, ou seja, daqueles compositores e cantores que foram “enquadrados” como bregas ou cafonas. Todavia, ao eleger a música denominada de cafona ou brega como objeto de estudo, Paulo Cesar de Araújo acaba por subjugar a importância da produção

musical da MPB, em geral, e sobretudo da música de protesto, em particular (importância que demonstraremos neste trabalho). Quer dizer, ele acaba por supervalorizar, em certos momentos, “um suposto caráter contestatário presente nas músicas de alguns dos cantores daquele primeiro universo musical [no caso, o universo da música cafona ou brega]” (MARCELINO, 2006, p. 23).

Segundo Marcelino (2007, p. 23), ambos os processos coexistiram e foram relevantes, apesar de no plano mais rotineiro de atuação do SCDP/DCDP, “a problemática dos costumes estivesse mais presente do que as questões estritamente político-ideológicas”. Não obstante, ao tomarmos como referência os chamados “anos de chumbo” (que estamos considerando aqui como o período que vai de 1969 a 1974), podemos dizer que Marcelino também acaba por subjugar a importância da censura política e superdimensionar a censura moral neste período mencionado (assim como fez Araújo). Afinal, como destacou a censora Odette Martins Lanziotti, através de entrevista,⁸ em determinadas épocas os censores eram “orientados” a atentar mais para a censura moral e em outras, para a censura política (como também mostraremos mais adiante neste trabalho). Além de que, não podemos esquecer que o período que vai de 1969 a 1974, foi um período em que certamente ocorreu mais auto-censura no Brasil por parte de seus compositores, devido há um recrudescimento ainda maior da repressão, após a decretação do Ato Institucional n.º 5, em dezembro de 1968.

Destarte, não optamos por fazer aqui uma espécie de relação das obras que trabalharam com o aspecto da censura durante o regime militar, como foi feito por outros autores que tinham a censura como objeto de estudo, a exemplo de Miliandre Garcia (2008), para não deixarmos de fora obras importantes que também estudaram a censura do regime militar, como ela fez. Acabou deixando de mencionar em sua relação trabalhos importantes como o de Alexandre Felipe Fiuza (2006), intitulado *Entre um samba e um fado*, que faz uma comparação entre as censuras do Brasil e de Portugal, em vigor nas décadas de 1960 e 1970. Como também, alguns trabalhos produzidos quase simultaneamente, como o de Juliano Martins Doberstein (2007), *As duas censuras do regime militar*, o qual se centraliza na censura da imprensa, entre 1964 e 1978, procurando demonstrar, além da diferença entre as censuras moral e política, a diferença entre a censura de diversões públicas e a da imprensa.

Contudo, assim como Marcelino (2006), Doberstein (2007) também acaba subestimando a importância da censura política e supervalorizando a sua dimensão moral, entre 1969 e 1974, dando a entender que só houve censura moral sobre as diversões públicas,

⁸ Entrevista disponível em: <[http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Dona Odete.pdf](http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Dona%20Odete.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2010.

ao passo que todo o peso da censura política teria recaído somente sobre a imprensa. Do mesmo modo, diferentemente do que fizeram Garcia (2008) e Marcelino (2006), também optamos por não listar estatisticamente, através de tabelas e gráficos, quais as obras que foram censuradas em cada ano dentro do respectivo recorte temporal escolhido por nós. Tendo em vista que eles próprios reconheceram que suas estatísticas podiam não representar fielmente a quantidade exata de obras censuradas, visto que, apesar da centralização da censura em Brasília, alguns serviços de censura regionais continuaram agindo à revelia do órgão central, como os do eixo Rio-São Paulo, por exemplo. Por disso, consideramos que este não é um trabalho de história quantitativa, e sim de história qualitativa.

Por outro lado, segundo Beatriz Kushnir (2004, p. 105), “[...] a censura no pós-1968 [...] esteve dividida em duas instâncias: uma se aplicava à diversão, outra à imprensa. Ambas com cunho político, contudo a primeira encoberta nas preocupações com a ‘moral e os bons costumes’”. Entretanto, não podemos afirmar categoricamente que sempre acontecia uma censura política sobre as diversões públicas, como foi mencionado acima por Kushnir (2004), pois assim, estaríamos caindo no outro extremo, isto é, supervalorizando a censura política e dizendo que não houve censura moral (quando esta também chegou a ocorrer), somente censura política. Porém, podemos afirmar que, muitas vezes, a censura política esteve mesmo acobertada pela censura moral, como também esteve interconectada com a censura moral.

Não obstante, ao contrário de Gláucio Dillon Soares (1989, p. 34), para quem a Divisão de Censura de Diversões Públicas, contrariamente ao mito, não era uma entidade política e nem exercia a censura política, o autor Carlos Fico (2002, p. 258; 2004a, p. 90-91) assinala que “[...] é possível distinguir a dimensão moral e a dimensão estritamente política seja na censura da imprensa, seja na censura de diversões públicas”.⁹ Ele acrescenta ainda que:

Naturalmente, porém, prevalecia no caso da imprensa a censura de temas políticos, tanto quanto os temas mais censurados no caso das diversões

⁹ Sobre a censura da imprensa, durante a ditadura militar, ver, entre outros: AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência*. O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: Edusc, 1999; AQUINO, Maria Aparecida de. Mortos sem sepultura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 513-532; MAIA, Maurício. Censura, um processo de ação e reação. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 469-511; e MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira: 1968-1972*. São Paulo: Global, 1980. Ver, também, mais especificamente sobre a censura à imprensa alternativa: KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários, nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Ed. Scritta, 1991. Sobre a relação da censura e da ditadura, nos anos de 1960, com outro tipo de imprensa alternativa surgida no interior de diretórios acadêmicos e, sobretudo, de partidos e organizações de esquerda, ver: REIS FILHO, Daniel Aarão. Vozes silenciadas em tempo de ditadura: Brasil, anos de 1960. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 435-450.

públicas eram de natureza comportamental ou moral. Isso explica o porquê de a expressão “censura política” estar associada principalmente à censura da imprensa. Porém, se o *Jornal do Brasil* ou *O Estado de S. Paulo* pretendessem publicar fotos de mulheres nuas, teriam sido censurados do ponto de vista moral pelos censores especializados na censura política da imprensa (FICO, 2002, p. 258; 2004a, p. 91).

É importante lembrar, entretanto, como diz Beatriz Kushnir (2004), ao se referir a esse aspecto, que toda censura já é em si um ato político, independente de visar ou não à dimensão moral ou à dimensão política. Quer dizer, a própria censura moral também é uma censura política. O que fica bastante visível em momentos de alta repressão e autoritarismo, como ocorreu no Brasil desde a implantação do AI-5 até o ano de 1974, com um recrudescimento ainda maior da repressão e de seus males. Em outras palavras, segundo a própria Kushnir (2004, p. 106): “Censurar, portanto, é um ato político em qualquer esfera ou instante de sua utilização”. Assim, podemos dizer que, de certa forma, Carlos Fico também concorda com o que foi mencionado acima por Beatriz Kushnir, pois, em contraposição ao que foi formulado por Gláucio Dillon Soares anteriormente, ele destaca o seguinte:

Além da censura moral também ser um ato político, a DCDP coibia explicitamente menções políticas críticas nas diversões públicas, o que discrepa da afirmativa de Soares. Em 1972, analisando o filme *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, um parecer da DCDP dizia que “a censura do DPF [Departamento de Polícia Federal] tem em vista [...] escoimar, e mesmo interditar, as referências negativas ideológicas ao atual regime do país” (FICO, 2002, p. 258-259; 2004a, p. 91).¹⁰

Em seguida, no que se refere ao uso político ou moral da censura de diversões públicas, Carlos Fico destaca que os temas políticos sempre fizeram parte das preocupações da DCDP, além de acrescentar que o uso “especificamente político da censura de diversões públicas, porém, era tratado de maneira sigilosa e causava desconforto aos censores da DCDP, diferentemente da censura moral, assumida orgulhosamente pela Divisão” (FICO, 2002, p. 259; FICO, 2004a, p. 91-92). Desse modo, segundo o referido autor, pode-se dizer que

[...] a preocupação com os temas políticos sempre esteve presente na cabeça dos censores, como se evidencia pela avaliação que o diretor da DCDP fazia em 1981, quando a censura prévia da imprensa já havia sido extinta: As atividades principais da DCDP [...] desenvolvem-se nos vários segmentos que compõem os espetáculos de diversões públicas. No entanto, são constantes as oportunidades em que se defronta com os problemas político-ideológicos [...] dificultando as respectivas liberações [...]. Por outro lado, por ser a primeira a tomar conhecimento e examinar o material [...], não

¹⁰ O parecer mencionado é este, a seguir, segundo Fico (2002, p. 281 [nota 37]; 2004a, p. 117 [nota 65]): Informação de 10 de julho de 1972. O qual encontra-se em: Arquivo Nacional de Brasília, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas.

poderia se omitir, ignorando todos os dados [...] manipulados ideologicamente com o intuito de contestar e/ou grosseiramente criticar as ações [...] governamentais, bem como fazendo apologia de doutrinações contrárias aos Objetivos Nacionais (FICO, 2002, p. 259; 2004a, p. 92).

De forma semelhante, Douglas Marcelino (2009, p. 318), mesmo procurando mostrar que ocorreu uma maior preocupação do SCDP/DCDP com o aspecto da moralidade e dos bons costumes na censura das diversões públicas – na medida em que teria guardado “diferenças importantes em relação à censura política *strito sensu* conforme era feita pelo DIP” –, sobre os anos vistos como o auge da repressão do regime militar brasileiro, ele menciona que

[...] a discussão sobre o caráter moral ou político da censura do SCDP não pode deixar de considerar, também, a interconexão dessas duas dimensões no período. Determinados segmentos que atuavam dentro do governo militar, como a [...] comunidade de informações, faziam constantemente uma relação entre as questões comportamentais típicas daquela conjuntura e a atuação de grupos “esquerdistas”. A tese de que a propagação da dissolução dos costumes nos meios de comunicação fazia parte de uma estratégia do movimento comunista internacional era uma ideia corriqueira nos informes dos agentes dos órgãos de informações, os quais percebiam o ambiente de fortes mudanças dos padrões de moralidade como uma verdadeira derrocada em direção à “subversão” (MARCELINO, 2009, p. 320).

Seguindo o mesmo raciocínio de Carlos Fico, destacado anteriormente, a autora Maika Lois Carocha, ao se referir a censura de diversões públicas, em geral, e a censura musical, em particular, durante o regime militar brasileiro, assinala o seguinte: “Embora na censura musical a dimensão moral estivesse muito mais presente, a dimensão política também foi apresentada como motivo para vetos” (CAROCHA, 2006a, p. 207). Segundo a referida autora, pode-se afirmar ainda outro aspecto:

[...] Na censura musical ocorreu uma mescla de preocupações morais já antigas na tradição do pensamento brasileiro com as questões concernentes especificamente ao regime militar, como, por exemplo, o comunismo, a luta armada, a defesa da segurança nacional, dentre outras.

[...]

[...] Embora existisse um mal-estar da parte da DCDP em afirmar categoricamente que realizava uma censura política, em seus pareceres os censores não se sentiram incomodados em dizer que determinada música “fere as normas do regime vigente” ou identificar “mensagem de teor subversivo” (CAROCHA, 2006a, p. 207 e 208).

Conforme Maika Lois Carocha (2006a, p. 210; 2006b, p. 5), a existência de duas dimensões na censura musical, uma moral e outra política, não significou que as duas conviveram separadamente, e sim que estiveram intimamente relacionadas. Para Carocha (2006a, p. 210; 2006b, p. 5-6), a censura musical nunca visou nem teve por objetivo

[...] “extirpar fisicamente o câncer do comunismo”, suas tentativas foram no sentido de eliminar a simples menção em letras de músicas da existência de algo que não era do interesse do regime e ao mesmo tempo extrair também das letras a propagação de novos costumes [os quais, na visão dos militares, eram veiculados pelo comunismo nacional e internacional] que também não atendiam aos seus interesses, mantendo com isso uma visão de mundo própria e de acordo com os ditames dos militares.

No entanto, de acordo com a própria Maika Lois Carocha (2006b, p. 3; 2006a, p. 200-201), a censura de diversões públicas era somente um dos componentes do aparelho repressivo que foi montado pela ditadura militar tendo em vista garantir a sua legitimação perante a corporação militar e a sociedade civil. Além da circulação de um discurso ético-moral que permeou esse aparelho repressivo, com o intuito de garantir a aceitação dos atos que eram praticados pelo próprio regime. Um aparelho repressivo que, além da censura das diversões públicas, também abarcava a censura à imprensa escrita, a propaganda política, a espionagem e a polícia política.¹¹ Portanto, conforme a referida autora, pode-se dizer que:

Sendo a censura de diversões públicas uma parte do aparelho repressivo montado pelo regime militar, nada mais natural que houvesse uma comunicação entre as diferentes instâncias que formavam esse aparelho. As turmas de censores responsáveis pela análise das letras musicais não hesitavam em solicitar dossiês de artistas aos Dops e, por outro lado, o Dops mantinha-se usualmente em contato com a DCDP e as SCDPs regionais para a troca de toda sorte de informações (CAROCHA, 2006a, p. 201).¹²

Ainda segundo Carocha (2006b, p. 3; 2006a, p. 201), alguns artistas, especialmente os que tiveram as letras de suas canções bastante visadas pela censura, eram monitorados constantemente pelos Dops. Estes, segundo essa autora, “enviavam relatórios bimestrais à DCDP”. Também tratando da diferença entre a censura da imprensa e a censura de diversões públicas, Carlos Fico (2002; 2004a; 2004b) menciona que não foi durante os governos da Junta Militar e de Emílio Garrastazu Médici, considerados como de auge da repressão, que houve mais censura. Ao analisar as cartas enviadas por civis à Divisão de Censura de Diversões Públicas, ele destacou que a maior parte delas concentra-se no período da chamada “abertura política”, entre 1976 e 1980, ou seja, após a posse do governo de Ernesto Geisel, adentrando pelo governo de João Figueiredo. Ele destaca também, que a “maior porcentagem de peças teatrais censuradas, dentre as submetidas à análise da DCDP, foi registrada em 1978

¹¹ Sobre esse aspecto, ver também: FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia A. Neves. (orgs.). *O Brasil Republicano*. v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 167-206.

¹² Os “Dops (Delegacias de Ordem Política e Social) eram formadores da polícia política juntamente com o sistema Codi-DOI (Centro de Operação de Defesa Interna – Destacamento de Operações de Informações) que integravam um sistema de segurança maior: o Sissegim (Sistema de Segurança Interna)” (CAROCHA, 2006a, p. 201, [nota 28]).

(quase 3%). Quanto aos filmes, o maior índice verificou-se em 1980 (quase 1,5%)” (FICO, 2002, p. 277; 2004a, p. 107; 2004b, p. 270-271). Em relação à censura musical, especificamente, a autora Maika Lois Carocha (2006a, p. 210-211; 2006b, p. 6), ao tomar como base alguns relatórios anuais da DCDP, mais precisamente um relatório de 1980, menciona que “os relatórios indicam uma grande concentração de músicas censuradas no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980”. Segundo ela, no ano de 1973 “foram censuradas 159 letras musicais; em 1976, 198 e, em sua fase final, já no ano de 1980, houve um registro de 458 músicas censuradas”.¹³

Já sobre a diferença entre a censura da imprensa e a de diversões públicas, Carlos Fico (2002, p. 277; 2004a, 107) deixa implícito que a censura de diversões públicas não teve correspondência com o período de maior repressão do regime militar brasileiro, pois, segundo ele: “é óbvio que a primeira [a censura da imprensa] teve correspondência com o período de maior atividade repressiva”. Contudo, seguindo o que foi formulado acima por Fico, a autora Maika Lois Carocha (2006a, p. 6; 2006b, p. 211) vai mais longe ainda, quando defende explicitamente o seguinte argumento: “Ao contrário da censura à imprensa, a censura de diversões públicas não teve correspondência com o período de maior repressão do regime militar (1968-1973)”.

Entretanto, como afirmamos anteriormente, e em discordância com os dois autores citados acima: Carlos Fico (2002; 2004a) e Maika Lois Carocha (2006a; 2006b), reiteramos que, além da censura ético-moral e dos bons costumes que imperava na música popular brasileira desde 1946, também houve no Brasil uma censura política sobre essa mesma música, atuando principalmente entre 1969 e 1974. Portanto, na nossa opinião, a censura de diversões públicas teve relação sim com o período de maior repressão da ditadura militar brasileira, visto que a maior atuação dessa censura política sobre a música popular, em geral, e a de protesto, em particular, se deu quando do “endurecimento” do regime militar pela chamada “linha dura” do governo.

Ou seja, foi após o AI-5 e, essencialmente, durante o governo Médici (1969-1974), que a censura política atuou de maneira mais acentuada sobre a música popular brasileira. Mais especificamente sobre aquela música de matriz mais contestatória ou crítica às diretrizes políticas, econômicas e sociais implementadas pela ditadura militar no Brasil. Por outro lado, concordamos com Carlos Fico (2004b, p. 269), quando ele menciona a existência de uma

¹³ O relatório mencionado é este, a seguir, segundo Carocha (2006a, p. 211 [nota 56]; 2006b, p. 7 [nota XXV]): Informação de 10 de julho de 1980. O qual encontra-se em: Arquivo Nacional de Brasília, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas.

certa longevidade da censura oficial presente nas diversões públicas, enfatizando seu argumento dessa forma:

A censura moderna de diversões públicas existia no Brasil, de maneira oficial, desde 1946. Integrava, por exemplo, a rotina profissional do pessoal do teatro, nada havendo de novo (após 1964) na presença de um censor durante o ensaio geral, nem nos atritos entre a classe e a censura moral das peças, com o tempo também praticada contra o rádio, o cinema, a TV e até mesmo os circos e as churrascarias com música ao vivo. [...] A Divisão assumia orgulhosamente o seu papel na sociedade brasileira e supunha realmente expressar a vontade da maioria da população ao cuidar para que os “atentados à moral e aos bons costumes” fossem evitados.

Podemos observar, portanto, que uma cultura específica da censura mais ligada à moral, no início, foi se politizando e adquirindo mais especificidade ainda entre os anos de 1969 e 1974. Como atestam também os diversos pareceres dos técnicos de censura, em que aparecem os motivos porque uma determinada canção era vetada, como a música “O Equilibrista”, por exemplo, de Gonzaguinha, que tem no seu parecer a data “4.4.73” (ou seja, quatro de abril de 1973), e os seguintes termos, escritos à mão: “Vetada” e “Texto de protesto”, como também a expressão “Conteúdo político”. Além do carimbo em que aparece o nome “VETADO”, especificando o certificado de censura sobre a referida canção.¹⁴

Todavia, nessa Dissertação de Mestrado tivemos por objetivo fazer uma análise do uso da censura política praticada contra as diversões públicas, em geral (cinema, televisão, teatro etc.), mas, sobretudo, em relação à música de protesto produzida no Brasil entre os anos de 1969 e 1974. Na medida em que procuramos ver como determinadas canções daquele período eram classificadas como de protesto político ou político-ideológico contra a ordem ou o regime político vigente, ou ainda contra o poder estabelecido. Nesse sentido, não podemos esquecer da ligação entre a censura política e a Doutrina de Segurança Nacional, tendo em vista que muitas das justificativas dos censores para o veto de determinadas letras musicais diziam que aquelas letras estavam atentando contra ou ferindo os “objetivos nacionais” ou os “interesses nacionais” (como veremos no último capítulo deste trabalho, principalmente).

Quer dizer, a falta de critérios não era tão solta assim, como aparentava ser. Portanto, com a presente pesquisa, acreditamos que estamos contribuindo para o conjunto de estudos historiográficos sobre a censura musical e a música de protesto elaborada durante a vigência dos chamados “anos de chumbo”, ou seja, no período do governo Médici (1969-1974), que

¹⁴ Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/O_Equilibrista_-_Gonzaguinha_1.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2009. Dizia um trecho de *O equilibrista*: “[...] Vou com força nas coisas que eu devo fazer/ Eles querem que eu me aborreça e estremeça/ E me prenda nas cercas do seu circo mortal/ E prossigo e não perco a cabeça/ Traçando as palavras como eu devo traçar/ Eles querem que eu me afobe e confunda/ Mas eu ponho nas sombras/ [...] Que eu sou da largura do arame/ [...]”.

são geralmente considerados como os mais repressivos do regime militar brasileiro. O que não quer dizer que a repressão só tenha ocorrido nesse período, ou que ela só tenha começado a ocorrer a partir do mesmo, e sim já desde o golpe civil-militar de 1964.

Esta Dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, que tem como título: “De uma cultura histórico-política à censura musical e de diversões públicas no Brasil”, além da atuação da indústria cultural e fonográfica em sua relação com a música popular e urbana, procuramos ressaltar a utilização do conceito de cultura política em sua relação com o conceito de cultura histórica, para percebermos a formação de uma cultura histórico-política no Brasil. A qual vinha se desenvolvendo desde o final da década de 1940, sob a égide da Doutrina de Segurança Nacional, mas que se acentuou entre os anos de 1969 e 1974, com a radicalização dessa mesma doutrina.

Também procuramos analisar o uso da legislação censória referente tanto às diversões públicas, em geral, quanto à música, em particular, que apesar de ser anterior ao período do regime militar brasileiro, um de seus principais decretos, o de 1946, foi usado constantemente pelos censores durante o exercício censório, para justificar os vetos das letras das músicas de protesto. No entanto, ainda surgiram outros princípios legais que vieram se somar a este decreto mencionado anteriormente, como a própria Constituição autoritária de 1967, e sua Emenda Constitucional, de 1969, além de um decreto do ano de 1970, que passou a incorporar a televisão como veículo passível de censura prévia.

O segundo capítulo, intitulado: “Da música popular brasileira de protesto à ‘lógica da suspeição’ e seu anticomunismo”, mostra o processo de desenvolvimento que culminou na música de protesto de meados da década de 1960, com os Festivais da Canção, e também na que se desenvolveu entre 1969 e 1974, que passou a incorporar, por exemplo, toda a tradição do movimento tropicalista anterior. Foi destacado, também, neste capítulo, o imaginário anticomunista que foi se formando desde o fim da Segunda Guerra Mundial, durante o contexto da Guerra Fria, quando das disputas entre o capitalismo, encabeçado pelos EUA, e o comunismo, representado pela URSS, até culminar no período da ditadura militar no Brasil, quando eram pregados ostensivamente os princípios da Doutrina de Segurança Nacional e o combate a uma suposta subversão comunista, em nível nacional e internacional. O que irá se refletir na censura política exercida sobre a música popular brasileira de protesto entre os anos de 1969 e 1974, principalmente.

Analizamos, ainda, consultando informes, informações e outros documentos produzidos principalmente por membros da chamada “comunidade de informações”, como se deu a construção desse imaginário anticomunista, e, obviamente, sua supervalorização,

alimentando assim uma espécie de “lógica da suspeição”, conforme Marionilde Magalhães (1997). Ou seja, construiu-se uma narrativa que, na maioria das vezes, não se amparava em fatos verídicos nem tinha a menor plausibilidade, mas que servia muito bem para alimentar e superdimensionar um suposto perigo e infiltração comunista no campo da cultura, em geral, e no setor da música popular, especificamente, envolvendo àqueles compositores que produziam canções com letras mais contestatórias ao regime militar.

Já no terceiro capítulo, que tem como título: “Da censura política na música popular brasileira de protesto às formas de resistência”, e com base na tese principal defendida neste trabalho, procuramos demonstrar, através dos pareceres elaborados pelos próprios técnicos de censura quando da realização do exercício censório (onde deixaram registradas suas justificativas sobre os vetos referentes à música de protesto, por exemplo [mas não só]), como se deu uma maior atuação da censura política sobre esta música de protesto produzida no Brasil entre 1969 e 1974. Em seguida, procuramos ressaltar que, além da censura política que reinou durante os anos de chumbo sobre a música popular brasileira de protesto, também havia, nesse mesmo período, uma atuação da censura moral sobre a música popular, e, além disso, também ocorria simultaneamente uma imbricação ou interconexão entre as duas censuras do referido período, a censura política e a censura moral, sobre a música de protesto no Brasil.

Finalmente, ressaltamos algumas formas de resistência que foram utilizadas por alguns compositores da nossa música de protesto, para poderem passar as mensagens de suas canções adiante, resistindo à mudez imposta pela censura política, principalmente sobre a música e os compositores da música popular brasileira de protesto. Entretanto, nos três tópicos que compõem este último capítulo (como já dissemos antes), optamos por não nos determos sobre os pareceres elaborados pelos técnicos de censura que fossem referentes às composições de alguns autores já bastante pesquisados e abordados nos estudos de música popular no Brasil, como Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso e Gilberto Gil.¹⁵

¹⁵ Sobre pareceres da Censura Federal referentes às canções de Chico Buarque, por exemplo, ver: CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções*: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 p. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

2 – DE UMA CULTURA HISTÓRICO-POLÍTICA À CENSURA MUSICAL E DE DIVERSÕES PÚBLICAS NO BRASIL

Não há porque negar a verdade
Quem quiser discordar, eu vou desconfiar
Quem vier debochar cuidado que o barco pode virar
[...]
No emprego o salário é cruz permanente
[...]
Só me esqueço quando bebo um copo de aguardente
O escândalo se abafa, isso é prudente
Nas escadas o degrau não é pra toda gente

Ivan Lins & Ronaldo Monteiro, *Não há porque negar* (1973).

2.1 – CULTURA HISTÓRICO-POLÍTICA, CENSURA E INDÚSTRIA FONOGRAFICA

[...]/ Leio o jornal e muitas vezes acho graça/ E quanto a mim estou vivendo por favor/ Não sou ruim/ Só que eu vivo de trapaça/ Não peço nada eu não quero me envolver/ Até a lua tem as nuvens por mordaca/ Assassinada mesmo antes de nascer/ A esperança sobe aos céus como fumaça [...].

Toquinho e Gianfrancesco Guarnieri, *Um grito parado no ar* (1973).

Como nosso trabalho está articulado entre o campo da (nova) história política e da (nova) história cultural, cabe aqui esclarecer um pouco, primeiro, o que vem a ser essa (nova) história política, pois, por ter a história política como um dos campos, é sempre bom falar das novas perspectivas da história política presentes na historiografia. Começamos então por destacar que o historiador francês Jacques Julliard se mostrou favorável à condenação a que fora submetida a história política de inspiração positivista, e sumariou os principais considerandos do julgamento, da seguinte forma:

A história política é psicológica e ignora os condicionamentos; é elitista, talvez biográfica, e ignora a sociedade global e as massas que a compõem; é qualitativa e ignora as séries; o seu objetivo é o particular e, portanto, ignora a comparação; é narrativa e ignora a análise; é idealista e ignora o material; é ideológica e não tem consciência de sê-lo; é parcial e não o sabe; prende-se ao consciente e ignora o inconsciente; visa os pontos precisos, e ignora o longo prazo; em uma palavra, [...] é uma história *factual* (JULLIARD, 1976, p. 180-181, grifo do autor).

Para o referido autor, uma história política com esses requisitos deveria mesmo ser condenada e ter má reputação entre os jovens historiadores. No entanto, ele adverte que em 1911, Henri Berr já tecia críticas a essa história tradicional dos Seignobos e dos Lavisses, opondo-lhe a chamada “síntese histórica”. Procedimento que será seguido mais tarde pelos *Annales* de Marc Bloch e Lucien Febvre, a partir de 1929.

Do mesmo modo, Francisco Falcon assinala que uma historiografia imbuída dos valores do cientismo, a partir de 1870, conhecida como escola positivista ou, mais apropriadamente, metódica,¹⁶ levou ao apogeu de uma história política, narrativa, factual e linear nos meios acadêmicos. E assim, segundo Falcon, com as idéias de *povo* e *nação* como

¹⁶ Segundo Falcon (1997, p. 66), “são raros os historiadores propriamente positivistas”, sendo melhor chamá-la de escola metódica, por ser no método histórico que faziam se basear as suas garantias de cientificidade.

constitutivas de uma mesma entidade coletiva através de pressupostos historicistas românticos em articulação com as exigências metódicas, a história assumirá, cada vez mais, uma expressão política, isto é:

A história será sempre, então, a história dessas realidades únicas que têm no Estado sua expressão política. [...]

A promoção do Estado à condição de objeto “por excelência da produção histórica” significou a hegemonia da história política. Daí porque, no século XIX, poder é sempre poder do Estado – instituições, aparelhos, dirigentes; os “acontecimentos” são sempre eventos políticos, pois são estes os temas nobres e dignos da atenção dos historiadores (FALCON, 1997, p. 65).

Falcon mostra também que a partir de 1929, quando da publicação do primeiro número dos *Annales*, as críticas foram bastante fortes em relação à história política tradicional, que era vista como “*événementielle*, recitativo interminável de eventos políticos e batalhas”. Além de destacar que Febvre teria dito: “a História historizante exige pouco. Muito pouco. Demasiadamente pouco a meu ver, e na opinião de muitos outros além de mim” (FALCON, 1997, p. 68). Entretanto, escrevendo em 1974, Julliard já dizia: “hoje em dia, dissipou-se a ilusão de que se pode fazer desaparecer o universo político, colocando em seu lugar aquilo que ele esconderia”, e chamou isso de um “retorno” ou “volta” do político, tendo em vista, por exemplo, a nova interpretação do marxismo por Althusser e seus alunos, ao restituírem “à política um caráter específico que ela parecia ter perdido no interior de uma corrente de pensamento” (JULLIARD, 1976, p. 182-183).

Também em defesa de uma história política renovada, René Rémond (1996, p. 34-35) menciona o seguinte, tendo por base a terminologia braudeliana:

Há sem dúvida todo um conjunto de fatos que se sucedem num ritmo rápido, e aos quais correspondem efetivamente datas precisas: golpes de Estado, dias de revolução, mudanças de regime, crises ministeriais, consultas eleitorais, decisões governamentais, adoção de textos legislativos... Outros se inscrevem numa duração média, cuja unidade é a década ou mais: longevidade dos regimes, período de aplicação dos tipos de escrutínio, existência dos partidos políticos. Outros ainda têm por unidade de tempo a duração mais longa; se a história das formações políticas fica mais na duração média, em compensação a das ideologias que as inspiram está ligada à longa duração.

Segundo Rémond (1996, p. 35), isso responderia à crítica “relativa ao suposto caráter superficial do político, comparado à profundidade que se atribui a outros componentes, como comportamento familiar, estruturas sociais, *habitus*”. Para Rémond (1996, p. 35-36), que continua a defesa:

A queixa teria fundamento se nos prendêssemos a uma definição estreita do político,¹⁷ que o isolasse das outras dimensões da vida coletiva e dos outros aspectos da existência individual. Mas a história política [...] aprendeu que, se o político tem características próprias que tornam inoperante toda análise reducionista, ele também tem relações com os outros domínios: liga-se por mil vínculos, por toda espécie de laços, a todos os outros aspectos da vida coletiva. O político não constitui um setor separado: é uma modalidade da prática social.

Por outro lado, ao falar sobre o que foi chamado de “sociedade programada”, a qual acabaria ocupando o lugar da “sociedade natural”, Julliard (1976, p. 183-184) acrescenta que “o estudo das políticas setoriais assume importância crescente como fator de explicação; e a política em si, a política com um ‘P’ maiúsculo não é mais um setor separado, [...] mas é o resultado de todas essas políticas setoriais”. Isso quer dizer, segundo o autor, que essa renovação da história se fez em contato com a ciência política e que a “ilusão de uma história sem política repousa num material morto e sem interesse”, pois, a partir de agora, dizia ele, o historiador político deveria encarar a temporalidade sob o ângulo da permanência também, não apenas da mudança. Além de ser necessário renunciar a continuidade do tempo homogêneo para reunir “os elementos de uma estrutura que o acontecimento oculta, através de sua singularidade” (JULLIARD, 1976, p. 186).

Do mesmo modo, falando sobre essa “volta do político ou da política” e essa crise final da “história política tradicional”, ou melhor, da constituição de uma “nova história política”, Francisco Falcon (1997, p. 69) destaca que podemos “localizar no período de 1945 a 1968/70 a crise final da ‘história política tradicional’ e, no período seguinte, a progressiva constituição da ‘nova história política’”.¹⁸ Após esse descrédito a que fora submetida a história política tradicional, sendo ora anedótica, individualista e idealista, e ora factual, subjetivista e psychologizante, como enfatizavam os seus críticos ao explicar o descrédito a que foi lançada, por outro lado, René Rémond (1996, p. 21) menciona um retorno da história política com força total na atualidade, na medida em que, de acordo com ele:

¹⁷ A referida crítica foi desenvolvida principalmente pela chamada “nova história” dos *Annales*, que impôs sua atuação, sobretudo nos anos de 1950 e 1960, contra a história positivista e exclusivamente política, de acontecimentos efêmeros, de curta duração, também denominada de *histoire événementielle*. E assim, esse fenômeno é qualificado como apenas “a espuma nas ondas do mar da história”, como uma “história superficial”, que deixa de lado uma “história profunda e total”. Sobre esse aspecto, ver: LE GOFF, Jacques. A história nova. In: _____. (org.). *A história nova*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, p. 25-64. E também: BURKE, Peter. Abertura. A nova história: seu passado e seu futuro. In: _____. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1992, p. 7-37. Essa crítica da “nova história” dos *Annales* e a reação de Rémond, também podem ser vistas em: AZEVEDO NETTO & SOUZA (2010, p. 62-76).

¹⁸ Ainda sobre a permanência da política na história, ver: BORGES, Vavy Pacheco. História e política: laços permanentes. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, ANPUH, v. 12, n. 23/24, set., 1991/ago., 1992, p. 7-18.

Os trabalhos de história política pululam, numerosas teses são consagradas. O ensino, após ter obedecido à convicção de que se devia descartar a política em benefício da economia e das relações sociais, tende hoje a reintroduzir a dimensão política dos fatos coletivos. Até mesmo os programas dos concursos de recrutamento dos futuros professores [...] inscrevem novamente os fatos propriamente políticos em seu cardápio.

Em outra passagem desse texto, Rémond destaca que para “a compreensão das inversões de tendências em epistemologia, os fatores exógenos não são suficientes”, pois, segundo o mesmo:

A virada da sorte da história política não se teria efetuado se não tivesse havido também renovação. [...] Na verdade, ela não é mais a mesma história política, e sua transformação é um bom exemplo da maneira como uma disciplina se renova sob a pressão externa e em função de uma reflexão crítica (RÉMOND, 1996, p. 26).

Já em relação ao campo da (nova) história cultural, podemos dizer que para Peter Burke (2005, p. 15-16), a história cultural “pode ser dividida em quatro fases: a fase ‘clássica’; a fase da ‘história social da arte’; a descoberta da história da cultura popular; e a ‘nova história cultural’”. Esta última, segundo ele, se destacaria pela preocupação e o estudo da cultura das camadas populares, principalmente.¹⁹

Desse modo, com base em Ronaldo Vainfas (1997), podemos dizer que o nosso trabalho também está articulado no campo da história cultural, a qual, de acordo com ele, têm suas características residindo na rejeição do conceito vago de mentalidades; na sua própria apresentação como uma “nova história cultural”, diferente da “velha história da cultura”; na sua preocupação com o papel das classes sociais; e na sua constituição de uma “história plural”, constituída de dominantes e dominados, que se propõe apresentar caminhos alternativos para a investigação histórica e não apenas a investigação e o estudo das classes dominantes (VAINFAS, 1997).²⁰

Por isso, será importante fundamentar nosso trabalho, também, nos estudos desenvolvidos por Roger Chartier sobre a nova história cultural, mais especificamente no que diz respeito às “práticas” e “representações”, pois, em sua fidelidade crítica à história cultural dos *Annales*, e no intuito de compreender as práticas que constroem o mundo como representação, ele menciona o seguinte:

¹⁹ Sobre as outras três fases da história cultural mencionadas: a fase clássica, a da história social da arte e a chamada descoberta da cultura popular, ver: BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. Aqui, o autor procura tratar das principais formas em que a história cultural foi e ainda é escrita, segundo ele.

²⁰ Ainda sobre a nova história cultural, mas numa perspectiva bastante eclética e com modelos até contraditórios, segundo Vainfas (1997), ver: HUNT, Lynn. (org.). *A nova história cultural*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. [...]

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. [...]

[...] As lutas de representações têm tanta importância como as lutas económicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (CHARTIER, 1990, p. 16-17).

Dessa forma, podemos dizer que durante a ditadura militar no Brasil ocorre uma espécie de “luta de representações”, na medida em que os militares procuram, a todo momento, impor o seu domínio, os seus valores e a sua concepção de mundo social. Ou seja, de um Brasil representado como “democrático” politicamente e sem problemas sociais, ao mesmo tempo em que silenciam, através da censura oficial do Estado, as “letras” de canções de contestação política e social que representam justamente o contrário do que eles propunham.

Agora, passemos a falar de um conceito que consideramos como uma espécie de ponte para unir o que consideramos acima como nova história política e nova história cultural, que é o conceito de “cultura(s) política(s)”, tomando como base, fundamentalmente, os estudos de Rodrigo Patto Sá Motta (2009) e Angela de Castro Gomes (2005; 2007), sobre o referido tema. Os quais se baseiam não tanto na vertente norte-americana que desenvolveu o conceito nos anos de 1950 e 1960, mas, sobretudo, na apropriação e releitura do mesmo pela vertente francesa nos anos de 1980 e 1990, naquele contexto já referido anteriormente, “a partir do chamado ([ou] talvez mal chamado) retorno da(o) política(o) [...]” (MOTTA, 2009, p. 18).²¹

²¹ Na vertente norte-americana, muito influenciada pelas pesquisas da psicologia, é importante destacar os trabalhos de Gabriel Almond e Sidney Verba, e particularmente o livro: *The Civic Culture. Political attitudes and democracy in five nations*. Princeton: Princeton University Press, 1963. Aqui, o conceito se resume há um esquematismo tripartite: cultura política paroquial (sociedades tradicionais), cultura política da sujeição (estados autoritários) e cultura política participativa/cívica (nações democráticas). No qual todas as sociedades deveriam se enquadrar, se configurando como etapista, etnocêntrico e teleológico, no que se refere à mudança política e cultural, e tendo como referencial “a experiência liberal-democrática” dos EUA, por exemplo, como um modelo a ser atingido na busca de uma cultura política participativa/cívica, como destacou Gomes (2005, p. 28). Mesmo que seus autores digam que dois desses modelos podem aparecer conjugados também (MOTTA, 2009). Já na vertente francesa, que foi mais influenciada pela antropologia, criticando e reformulando o modelo norte-americano, merecem destaque os trabalhos de Serge Berstein e de Jean-François Sirinelli, os quais releeram e se apropriaram de tal conceito, desenvolvendo seus estudos externamente ao movimento dos *Annales* e sob a liderança de René Rémond, um dos responsáveis pela emergência da nova história política (MOTTA, 2009). Entre os trabalhos de Berstein e Sirinelli ver, tanto o capítulo quanto o livro em que aquele está contido, quais sejam: BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX & SIRINELLI (orgs.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1988. E ainda, o que foi organizado por Berstein: *Les cultures politiques em France*. Paris: Éditions Du Seuil, 1999.

Com base em Rodrigo Motta (2009, p. 21), o termo “cultura(s) política(s)” está sendo usado neste trabalho, como: “conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, que expressa uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como fornece inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro”. Portanto, assim como esse autor, acreditamos que o conceito pode ser usado tanto no singular quanto no plural, quando ele diz: “Penso que não há razão para opor os dois modos de aplicar o conceito, quer dizer, a versão no singular (cultura política nacional) e a versão no plural (culturas políticas disputando e tentando ocupar o mesmo espaço)”, admitindo que as duas maneiras são válidas e que, em alguns casos, chegam a ser complementares (MOTTA, 2009, p. 21). Ainda segundo Motta (2009, p. 24-25): “É possível admitir a existência de padrões culturais coletivos a um povo, uma cultura política brasileira, por exemplo, ao mesmo tempo convivendo com culturas ou sub-culturas que disputam esse espaço nacional, e que podem, apesar de suas divergências, carregar algumas características semelhantes em função do pertencimento comum”.

De forma semelhante, no que diz respeito tanto à pluralidade e singularidade quanto à disputa e complementação, presentes na categoria de cultura política, Angela de Castro Gomes destaca que muitos historiadores insistem na diversidade de culturas políticas em qualquer sociedade, pois, continua Gomes (2005, p. 31): “Competindo entre si, complementando-se, entrando em rota de colisão, a multiplicidade de culturas políticas não impediria, contudo, a possibilidade de emergência de uma cultura política dominante, em certo lugar, em certas conjunturas”.

De acordo com Angela de Castro Gomes, “cultura política” é um dos conceitos centrais da nova historiografia. Mas diferentemente da Ciência Política que nos anos 1990 se afastou do conceito, a História releu e retomou tal conceito.²² Além de que, “[...] questões historiográficas passaram a integrar sua ‘definição’, assinalando, assim, a convergência ocorrida entre uma ‘nova’ história política e uma [nova] história cultural, sempre social [e econômica]” (GOMES, 2005, p. 27). Para a referida autora, uma das razões apontada como das mais significativas para a retomada do conceito de cultura(s) política(s) pela História,

²² Porém, para uma discussão do termo “cultura política” no campo da Ciência Política, tendo como base as contribuições derivadas de teorias denominadas “racionalistas” sobre a cultura política, em comparação com as que são rotuladas de “culturalistas” e, portanto, formando abordagens excludentes, mas, com algumas convergências ver, por exemplo: KRISCHKE, Paulo J. Cultura política e escolha racional na América Latina: interfaces nos estudos da democratização. In: *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n. 43, 1.º sem., 1997, p. 103-126.

é justamente o fato de o conceito de cultura política permitir explicações/interpretações sobre o comportamento político de atores individuais e coletivos, privilegiando suas percepções, suas lógicas cognitivas, suas vivências, suas sensibilidades. Ou seja, realizando o exercício historiográfico que implica se deslocar no tempo e no espaço [...]. Um exercício clássico do ofício do historiador, que não pode cometer anacronismos em relação ao passado e não pode postular orientações normativas (o que deve ser), acreditando em uma concepção de tempo linear e progressivo, ou supondo homogeneidades e ausência de conflitos em sociedade (GOMES, 2005, p. 30).

Essa operação, segundo a autora, fez com que a categoria de “cultura política” fosse se desvinculando da “escola da cultura política norte-americana”, ao mesmo tempo em que

foi sendo apropriada pela “nova” história política e foi ganhando outra potencialidade, que é inseparável de uma orientação de história cultural (que não é a das idéias, nem a das mentalidades). Nesse sentido, o conceito antropológico de cultura foi fundamental, da mesma forma que uma percepção da ação política como excedendo o campo do formal, do político-institucional (GOMES, 2005, p. 30).

Para Angela de Castro Gomes (2005), apesar de ser reconhecido pelos estudiosos do tema, que “seria muito difícil e arriscado construir uma definição de cultura política”, esse risco trouxe contribuições historiográficas, particularmente com os trabalhos de Bernstein e Sirinelli, mencionados anteriormente.²³ Por isso, a referida autora procura destacar, ainda, sobre este conceito, que

as culturas políticas têm formas pelas quais se manifestam e se evidenciam mais freqüentemente: um projeto de sociedade, de Estado ou uma leitura compartilhada de um passado comum, por exemplo. Têm igualmente algumas instituições-chave – como a família, partidos, sindicatos, igrejas, escolas etc. –, fundamentais para sua transmissão e recepção. Por outro lado, culturas políticas, exercem papel fundamental na legitimação de regimes, sendo seus usos extremamente eficientes. Em todos os casos, as culturas políticas articulam, de maneira mais ou menos tensa, idéias, valores, crenças, símbolos, ritos, mitos, ideologias, vocabulários etc. (GOMES, 2005, p. 32).

Esclarecimentos que também procuraremos seguir, na tentativa de ver a formação de uma determinada cultura política no Brasil, que é veiculada como crença e/ou ideologia, exercendo o papel fundamental, como disse a autora acima, de legitimar regimes, nesse caso, o regime militar brasileiro, fornecendo subsídios para o desencadeamento da ação de seus principais atores políticos. Portanto, uma cultura política que, neste caso, foi construída na

²³ É bom lembrar que em 1988, segundo Motta (2009, p. 18 e 19), quando da primeira publicação de *Por uma história política*, organizada por René Rémond, que exercia uma espécie de liderança informal sobre os postos em que Bernstein e Sirinelli atuavam na França, René Rémond já chamava a atenção para a importância que a noção de “cultura política” passaria a ter nas discussões dos fenômenos políticos, em uma História que não se restringia ao acontecimento momentâneo. Dizia Rémon (1996, p. 35): “Enfim, a noção de cultura política, que está prestes a ocupar, na reflexão e explicação dos fenômenos políticos, um lugar proporcional ao vazio que ela acaba de preencher, implica continuidade na longuíssima duração”.

média/longa duração, visto que as mesmas são construídas exatamente nos processos de média e longa duração, partindo da terminologia braudeliana (MOTTA, 2009, p. 22; GOMES, 2005, p. 31; GOMES, 2007, p. 48). Não havendo, segundo Motta (2009, p. 22), “lugar para o efêmero”, na medida em que, continua o autor: “O valor explicativo do conceito reside em mostrar como as ações políticas podem ser determinadas por crenças, mitos, ou pela força da tradição”, por exemplo.²⁴

Porém, esse ponto acima merece ser trabalhado com bastante cuidado, pois, como Rodrigo Motta adverte, podemos ser levados a exagerar em uma linha de interpretação conservadora da história, pois: “Se a política é presa à tradição e arraigada à cultura, podemos ser tentados a enxergar uma história imóvel, na qual nada muda e tudo é eterna repetição. Naturalmente, estamos na presença de uma distorção, tanto mais problemática para o historiador porque tal tipo de leitura, no limite abole a própria história” (MOTTA, 2009, p. 33). Em outras palavras, segundo Angela de Castro Gomes (2007, p. 48; 2005, p. 31), esse aspecto pode ser visto como uma postulação que não exclui a existência de movimentos e/ou transformações em seu interior, mas que não são “nem rápidos, nem contingentes, nem arbitrários, havendo pontos mais resistentes e outros mais permeáveis”.

Por outro lado, como destacamos na Introdução, podemos dizer que já havia toda uma cultura censória, de base legal, que vinha sendo praticada pelo SCDP em relação às diversões públicas, desde 1946. Portanto, bem anterior ao golpe de 1964, apesar de mais ligada à “moral e aos bons costumes”, mas que vai consolidando uma cultura histórica específica sobre a censura de diversões públicas no Brasil. A qual se desenvolverá mais plenamente a partir do golpe civil-militar de 1964 e, sobretudo, depois de ser baixado o AI-5, em 13 de dezembro de 1968. Mas, o que seria essa cultura histórica específica? Em primeiro lugar, será necessário falar um pouco sobre o termo “cultura histórica” propriamente dito, por ser um termo bastante complexo e também em discussão e construção na historiografia.²⁵

O historiador francês Jaques Le Goff, por exemplo, utiliza o termo cultura histórica como sinônimo de mentalidade histórica. Ele diz que usa a expressão “cultura histórica” como a usada por Bernard Guenée em 1980,²⁶ ou seja, no sentido de bagagem do historiador (com sua biblioteca e seu público), mas, que lhe acrescenta a relação que uma sociedade mantém com o seu passado, na sua psicologia coletiva. Ou seja, para Le Goff (1996, p. 48):

²⁴ Para uma aplicação do conceito na esfera local, ver: CITTADINO, Monique. Poder local, memória e cultura política. In: *Saeculum: Revista de História*, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 16, jan./jun., 2007, p. 47-57.

²⁵ Principalmente no PPGH da UFPB, por seus docentes e discentes, o qual tem a “Cultura Histórica” como Área de Concentração.

²⁶ O livro de Bernard Guenée a que se refere Le Goff, intitula-se: *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*. Paris: Aubier, 1980.

A história da história não se deve preocupar apenas com a produção histórica profissional mas com todo um conjunto de fenômenos que constituem a cultura histórica ou, melhor, a mentalidade história [sic] de uma época. Um estudo dos manuais escolares de história é um aspecto privilegiado, mas esses manuais praticamente só existem depois do século XIX.

Já Elio Chaves Flores discorda de Le Goff, no que se refere ao uso do termo cultura histórica como sinônimo de mentalidade histórica. Ou seja, para Elio Flores, cultura histórica e mentalidade histórica não possuem o mesmo significado, e os próprios exemplos de Le Goff sobre cultura histórica e mentalidade histórica não podem ser portadores de uma mesma significação, quer dizer:

Tucídides não poderia ser o nosso colega mais antigo porque foi mais um testemunho vivo; Políbio não poderia figurar na profissão de Clio uma vez que foi antes de qualquer coisa um memorialista. Parece correto ver nos dois, pelo menos, sujeitos que detinham uma cultura histórica significativa de suas respectivas sociedades; mas, dificilmente, poderíamos afirmar de forma categórica que suas obras expressavam a “mentalidade histórica” de suas épocas (FLORES, 2007, p. 95).

Dessa forma, segundo Flores, com a difusão do ensino escolar no século XIX, por exemplo, após o impulso propiciado pela Revolução Francesa, também seria mais apropriado usarmos o termo “cultura histórica” ao invés de “mentalidade histórica”. Por isso, apesar de considerar bastante apropriada a ênfase que Le Goff deu a essa difusão, segundo Flores é necessário corrigi-lo apenas em sua definição conceitual. Desse modo, ele toma como referência a própria citação de Le Goff, substituindo “mentalidade histórica” por “cultura histórica”, quando diz que

[...] foi a Revolução Francesa que o impulsionou [o ensino de história] e foram os progressos do ensino escolar [...] que asseguraram às massas, no século XIX, a difusão de uma cultura histórica. Daqui em diante, os melhores postos de observação para o estudo [da cultura histórica] são os compêndios escolares (FLORES, 2007, p. 96, em colchetes no original).²⁷

Porém, vejamos mais especificamente o que Elio Flores define como cultura histórica. Ele diz que entende por cultura histórica,

os enraizamentos do *pensar historicamente* que estão aquém e além do campo da historiografia [...]. Trata-se da intersecção entre a história científica, habilitada no mundo dos historiadores como historiografia [...], e a história sem historiadores, feita, apropriada e difundida por uma plêiade de intelectuais, ativistas, editores, cineastas, documentaristas, produtores culturais, memorialistas e artistas que disponibilizam um saber histórico difuso através de suportes impressos, audiovisuais e orais (FLORES, 2007, p. 95, grifo do autor).

²⁷ Ver também a própria citação de Jacques Le Goff, onde aparece o termo “mentalidade histórica” ao invés de “cultura histórica” (LE GOFF, 1996, p. 76).

Acreditamos que ao propor a cultura histórica como os enraizamentos do pensar historicamente, numa intersecção entre a história científica e a “história sem historiadores”, de certa forma, Flores acaba se aproximando de Angela de Castro Gomes (2007 [como veremos mais adiante]) e do próprio Le Goff (1996, p. 48-49), quando este diz: “A história da história não se deve preocupar apenas com a produção histórica profissional”, chamando a atenção também para o estudo da arte (as *canções de gesta*, na época de Carlos Magno), da literatura (com o nascimento do romance histórico no século XII) e da pintura (que provoca o interesse pela história antiga, na época do Renascimento), anteriores ao advento dos manuais escolares de história que, a partir do século XIX, tornaram-se um aspecto privilegiado para o estudo da cultura histórica.²⁸ Além do mais, Le Goff lembra, ainda, um estudo mais recente de Marc Ferro sobre o cinema,²⁹ que se torna “agente e fonte da história”, e diz ser verdadeiro também para o conjunto dos *media*, “o que bastaria para explicar que a relação dos homens com a história conhece, com os *media* modernos (imprensa de massas, cinema, rádio, televisão), um avanço considerável” (LE GOFF, 1996, p. 49).

A partir do que evidenciamos sobre Le Goff acima, devemos ponderar, por conseguinte, o que Flores (2007, p. 96) relata a seguir: “Avançamos, pois, no sentido de que a cultura histórica não pode ser uma exclusividade da narrativa dos historiadores, a historiografia. Ela tanto pode ser narrada pelo cronista, jornalista, cineasta, documentarista ou memorialista. Trata-se da história sem historiografia [...]”. Lembramos também que Angela de Castro Gomes já havia abordado essa questão anteriormente, e com base no próprio Le Goff. Ou seja, ao tratar das relações entre cultura histórica e historiografia, ela enfatizou que a cultura histórica

[...] vai além da historiografia definida como a história dos historiadores, de suas obras e da disciplina. Tal constatação tem como desdobramento importante o fato de assinalar que os historiadores de ofício não detêm o monopólio do processo de constituição e propagação de uma cultura histórica, atuando interativamente com outros agentes que não são homens de seu *métier* (GOMES, 2007, p. 48).

É importante assinalar, ainda, que esse argumento exposto acima por Gomes, de certa forma, é uma retomada de outro que a autora já havia apresentado dois anos antes, isto é,

²⁸ Como historiador, o uso da categoria “cultura histórica” é encarado como positivo por nós, e, obviamente, diferente do que foi formulado pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche, em: *Da Utilidade e do Inconveniente da História para a Vida*. Segunda Consideração Intempestiva (2008). Nesta obra, a expansão de uma cultura histórica é vista como negativa, pelo filósofo, que diz: “[...] tento interpretar como um mal, uma enfermidade e um vício, algo de que nossa época é orgulhosa a justo título – sua cultura histórica – porque creio até que todos nós sofremos de uma febre histórica [...]. Todos sabem que uma virtude hipertrofiada – e o sentido histórico de nossa época me parece ser uma delas – pode acarretar a queda de um povo bem como um vício hipertrofiado” (NIETZSCHE, 2008, p. 16).

²⁹ O estudo de Marc Ferro a que se refere LE GOFF, é: FERRO, M. *Cinema et histoire*. Gontier: Paris, 1977.

em 2005, tendo como base a importância do trabalho com “cultura(s) política(s)” para a “reflexão historiográfica”, quando dizia que “[...] a escrita da História não é monopólio dos historiadores, uma vez que há sempre outros produtores de interpretação do passado. Interpretações que são aprendidas por vários instrumentos de socialização política (com destaque para a escola) e que circulam na sociedade se transformando e se consolidando ao mesmo tempo” (GOMES, 2005. p. 33). A mesma autora adverte, também, que cultura histórica e conhecimento e/ou saber histórico não são necessariamente a mesma coisa, havendo diferenças entre os mesmos, quer dizer: “Há, por conseguinte, diferenças evidentes de amplitude e de natureza entre o que se pode considerar cultura histórica e o que se pode entender por conhecimento/saber histórico produzido em uma época, não havendo sincronia necessária entre os dois” (GOMES, 2007, p. 48-49).

Dessa forma, Angela de Castro Gomes (2007, p. 46) passa a considerar (assim como nós), que o conceito de cultura histórica é de fundamental importância, na medida em que

nos possibilita entender melhor *o quê* especificamente os homens consideram seu passado e *que lugar (espaço e valor)* lhe destinam em determinado momento. Nesse sentido, ele permite e mesmo exige a análise de um conjunto de iniciativas que abarca não só o conhecimento histórico em sentido mais estrito – quem são os historiadores, quais são as obras que, reconhecidamente, “narram” a história nacional e quais são seus eventos e personagens fundamentais – como o ultrapassa, abarcando outras formas de expressão cultural que têm como referência o “passado”, como a literatura e o folclore, por exemplo.

Passemos agora a tratar da relação entre “cultura histórica” e “cultura política”, e com base ainda em Angela de Castro Gomes, principalmente, tendo em vista que a referida autora procura articular o conceito de cultura histórica ao de cultura política, para perceber toda uma conjuntura política e de disputas de projetos em jogo, sejam eles políticos, econômicos, sociais ou culturais. A autora já havia tocado rapidamente nessa questão em 2005, ao dizer que

[...] o conceito de cultura política incorpora sempre uma leitura do passado – histórico ou mítico, ou ambos –, que conota positiva ou negativamente períodos, personagens, eventos, textos referenciais e, principalmente, um enredo – uma narrativa – do próprio passado. Nesse sentido, estudar uma cultura política, ou melhor, trabalhar com a sua formação e divulgação – quando, quem, através de que instrumentos –, é entender como uma certa interpretação do passado (e do futuro) é produzida e consolidada, integrando-se ao imaginário ou à memória coletiva de grupos sociais, inclusive os nacionais (GOMES, 2005, p. 32-33).

Em 2007, Angela de Castro Gomes (2007, p. 48) retoma o mesmo enunciado para evidenciar a conformação de “uma cultura histórica articulada a uma cultura política”,

acrescentando apenas a categoria de “presente” ao que está enunciado entre parênteses na citação acima, para a interpretação do passado. Ela também acrescenta que “[...] do mesmo modo como as culturas políticas são plurais, pode-se pensar em mais de uma cultura histórica convivendo, disputando, enfim, estabelecendo vários tipos de interlocução entre si e com a produção historiográfica em determinado período” (GOMES, 2007, p. 49). E destaca, ainda, que tanto a cultura histórica quanto a cultura política, estão fortemente vinculadas à implementação de políticas públicas em regimes autoritários, sobretudo, como é o caso do regime militar brasileiro, podemos acrescentar. Além de considerar a cultura histórica como uma dimensão da cultura política, dizendo que:

A construção de uma cultura política e de uma cultura histórica, por conseguinte, vincula-se fortemente à implementação de políticas públicas, em particular sob regimes autoritários, que investem de maneira consciente e eficiente na busca de sua legitimidade, mobilizando valores, crenças e tradições da sociedade, com destaque para os que se referem a uma herança e passado histórico comuns. Nesse sentido, [...] em certas conjunturas políticas [...], há um esforço evidente para se articular iniciativas estatais de política cultural com a conformação de uma cultura política nacional, em que a leitura do passado ganha espaço privilegiado; [e] onde o que se está chamando de cultura histórica é dimensão constitutiva e também estratégica da cultura política (GOMES, 2007, p. 49).

Isso não quer dizer, como pode parecer, que cultura política seja a mesma coisa que política cultural, como assinala Rodrigo Motta (2009, p. 25), da seguinte forma: “cultura política não é sinônimo de política cultural, que pode ser definida como o conjunto de ações de determinado Estado ou agente político direcionadas à cultura”. Porém, em determinadas conjunturas políticas, como foi mencionado acima por Gomes, há um esforço evidente para conformar iniciativas de política cultural com uma cultura política. Assim como lembra Rodrigo Motta (2009, p. 25), ao dizer que “[...] há um ponto de convergência também, porque algumas culturas políticas servem de inspiração para autoridades estatais criarem suas políticas culturais [...]”.

Portanto, na nossa opinião, a relação entre cultura histórica e cultura política é como uma via de mão dupla, em que uma alimenta a outra e vice-versa, apesar de aparentar que somente a cultura histórica seria dimensão constitutiva da cultura política, como deduz-se do mencionado por Angela de Castro Gomes acima. Além de que, segundo a própria autora, ao mesmo tempo também, “difunde-se amplamente uma cultura política, centrada em uma visão de ‘nosso passado e de nossa história’, que se apropria e lê o estoque de obras acumulado, associando-o a outros materiais e dando-lhe novo sentido e força” (GOMES, 2007, p. 50).

Por outro lado, para a referida autora, a categoria de cultura histórica mantém uma complexa relação com a cultura política e com a historiografia, no que se refere a determinado contexto histórico e político, tanto para os esforços de construção de uma cultura política, como para o que pode ser delineado como o campo da historiografia³⁰ (GOMES, 2007, p. 47). Por isso, ela adverte também o seguinte: “O trabalho de investigar *como, quem e com que recursos de poder* uma dada cultura histórica é conformada, é muito difícil, mas a tentativa pode ser útil, pois culturas históricas costumam marcar uma memória nacional, estando, freqüentemente, vinculadas a culturas políticas e a políticas culturais” (GOMES, 2007, p. 50).

Mas, voltando à discussão anterior, não podemos deixar de dizer, a respeito da diferença entre cultura histórica e mentalidade histórica que, se com Le Goff estava um pouco confuso, Flores (2007, p. 96) acrescenta de forma mais esclarecedora, que

[...] se realmente existe uma mentalidade histórica, ela prescinde de qualquer sinal de letramento, sendo atributo incontestável também das sociedades ágrafas e pré-capitalistas. Entretanto, uma cultura histórica se evidencia quando as categorias de clérigos, profissionais e leigos tomam para si a cruzada da vulgarização e divulgação do que foi feito no passado, dando-lhe um sentido histórico.

Ainda em relação à definição de cultura histórica,³¹ em outra passagem desse texto, Flores (2007, p. 84) destaca que a expressão cultura histórica “procura inventariar a

³⁰ Não concordarmos com a afirmação feita por Rosa Godoy Silveira, de que “toda Cultura é histórica e tudo que é histórico é cultural”, tendo em vista, sobretudo, o uso e a aplicação do termo “cultura histórica” como um conceito bastante amplo que serve de base para o desenvolvimento de vários trabalhos dentro de uma mesma Área de Concentração em História. Afinal, se fossemos seguir esse raciocínio, tudo seria redundância na História, pois toda sociedade também é histórica e tudo que é histórico é social; toda relação de poder também é histórica e em todo período histórico há relações de poder etc. Por outro lado, concordamos com ela, quando diz que a “Cultura Histórica guarda duplo sentido: um, genérico, enquanto produção pela História-processo; outro, mais específico, como História-conhecimento, melhor nomeada, talvez, de Cultura Historiográfica. Portanto, toda Cultura Histórica contém uma Cultura Historiográfica [...]” (SILVEIRA, 2007, p. 42). O que não quer dizer que as duas formas não possam aparecer combinadas, podemos acrescentar, pois, sobre a categoria de “cultura historiográfica” em conformidade com a de “cultura histórica” ver, entre os vários trabalhos de Astor Antônio Diehl: *A matriz da cultura histórica brasileira: do crescente progresso otimista à crise da razão histórica*. Porto Alegre: Edipucrs, 1993; *A cultura historiográfica dos anos 80: mudança estrutural na matriz historiográfica brasileira*. Porto Alegre: Evangraf, 1993; *A cultura historiográfica brasileira: do IHGB aos anos 1930*. Passo Fundo: Ediupf, 1998; *A cultura historiográfica brasileira. Década de 1930 aos anos 1970*. Passo Fundo: Ediupf, 1999; *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru: Edusc, 2002. Para um mais recente, ver sua entrevista, intitulada: “História, Teoria da História e Culturas Historiográficas”. In: *Saeculum: Revista de História*, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 21, jul./dez., 2009, p. 219-232. Principalmente das páginas 226 a 228, onde ele diferencia as noções de cultura historiográfica e cultura histórica, porém, faz questão de observar que é bom ter “um cuidado para que não se separem essas duas noções. Elas não são estanques. Elas não são paralelas. Elas se nutrem. Elas se realimentam. Elas estão imbricadas. Existem interfaces entre elas. Existem formas de mediação entre elas [...]” (DIEHL, 2009, p. 28).

³¹ Ver também, a título de acréscimo, o texto de: MELO, Evaldo Cabral de. *A cultura histórica do nativismo*. In: *Rubro veio: o imaginário da restauração pernambucana*. 3. ed. São Paulo: Alameda, 2008. p. 61-87. Aqui, a cultura histórica aparece associada às crônicas luso-brasileiras dos Seiscentos, as quais ignoram as *neerlandesas* do mesmo período, a respeito da ocupação holandesa em Pernambuco. E ainda sobre “cultura histórica”, ver o *dossiê: História e Cultura Histórica*. In: *Saeculum: Revista de História*, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 16, jan./jun., 2007, p. 9-102.

articulação entre o processo histórico e a produção, transmissão e recepção do conhecimento histórico”. Definição que consideramos mais completa, por abordar além da produção histórica científica e a “história sem historiadores”, abarcar também o processo histórico, no sentido de tempo vivido e/ou transcorrido. Portanto, quando falamos anteriormente que a partir de 1946 no Brasil vai se consolidando uma cultura histórica específica sobre a censura de diversões públicas, foi mais nesse sentido particular de que foi se formando e se consolidando uma cultura da censura à “moral e aos bons costumes”, que estava em curso no processo histórico brasileiro desde 1946, através da censura oficial do Serviço de Censura de Diversões Públicas.

Por outro lado, articulando a Linha de Pesquisa: “História Regional”, do PPGH da UFPB, com a Área de Concentração: “História e Cultura Histórica”, podemos dizer, segundo Elio Flores (2009, p. 22), que “os temas de história regional [...] [podem] ser pesquisados nos parâmetros da cultura histórica, mediante um esforço hermenêutico de pensar historicamente” categorias como região, por exemplo. Portanto, segundo Flores (2009, p. 23): “Parece não haver desacordo de que os critérios naturalizados (espaços e territorialidades), [...] bem como as demais situações (costumes, falares, estruturas socioeconômicas, formas culturais e musicais) constituem realidades regionais [...]”. Além disso, devemos lembrar, de acordo com Rosa Godoy Silveira (2007, p. 40), que “não há Cultura Histórica desterritorializada, seja o território compreendido como domínio seja como apropriação simbólica [...], o que significa dizer: os nexos da Cultura Histórica enquanto sociedade territorializada, configurando as territorialidades”.

Acreditamos, portanto, assim como Afonso de Alencastro Graça Filho (2009, p. 9), que definir “a região a ser estudada é uma exigência para qualquer pesquisa histórica”. Por isso, de acordo com o autor, “[...] tanto quanto às datas e aos tempos, devemos estar atentos a essa característica fundamental da história” (GRAÇA FILHO, 2009, p. 10). Destarte, diferentemente de Elio Flores (2009, p. 21), para quem “as temáticas regionais são antes estadualizadas”, acreditamos que, apesar de parecer uma questão de solução óbvia, por outro lado, como diz Graça Filho (2009, p. 9), “[...] torna-se um problema se o nosso objeto de estudo não possuir uma delimitação tão evidente ou não couber num recorte meramente local, como no caso de variáveis que devam ser abordadas regionalmente ou em dimensão nacional e mundial”. Como é o caso do nosso objeto de estudo, que não podemos adequá-lo numa perspectiva puramente “estadualizada”, e que tornou-se, desse modo, um desafio a mais para nós.

Além de que, como diz o próprio Afonso Graça Filho, o conceito de região “[...] se trata de um conceito aberto, que a prática do historiador quase sempre o deixou ao abandono de maior aprofundamento teórico, substituindo-o pela referência administrativa dos fundos documentais que manipula, sem problematizá-lo”. Portanto, de acordo com esse autor: “Mesmo que sejam insatisfatórias as tentativas para se precisar uma região, ainda assim, é necessário fazê-las e justificá-las conforme a abordagem do tema escolhido” (GRAÇA FILHO, 2009, p. 115). É por isso que não devemos esquecer, como diz Graça Filho (2009, p. 10), que o “debate a respeito da variável espacial transcende a preocupação utilitária do pesquisador e deve ser expandida para a própria teorização da relação entre região com outros espaços que a englobam, como o país [...] ou o mundo”.

Como o nosso trabalho trata da censura que se abateu sobre a música de protesto produzida no Brasil entre 1969 e 1974, e que se desenvolveu mais no centro-sul do Brasil, no chamado eixo Rio-São Paulo, ou seja, onde ocorreu historicamente um maior processo de acumulação capitalista, lembramos que, conseqüentemente também, houve uma maior atração de cantores/compositores para essa região central do capitalismo brasileiro.³² Lembremos, por exemplo, de muitos compositores e cantores do Nordeste, como Jackson do Pandeiro, Genival Lacerda e Luiz Gonzaga (apesar de sua migração ter sido diferente, como foi contado por ele em um de seus “causos”, isto é, depois de ter levado uma “surra” de seu pai), mas também Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Fagner e Belchior, entre outros, que migraram para o sudeste do Brasil, principalmente para as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Uma região onde a indústria fonográfica também teve um maior desenvolvimento nas décadas de 1960 e 1970, atraindo cantores e/ou compositores populares que queriam se firmar no mercado fonográfico, ao acreditarem que, desse modo, sua música chegaria com mais facilidade a todo o país, na medida em que conseguissem atingir o tão almejado “sucesso nacional”. Em outras palavras, eram as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, de acordo com Carlos Fico (2002, p. 266; 2004a, p. 98), que “sediavam as principais empresas produtoras de cinema e de televisão e concentravam a maior parte da atividade teatral e musical do país [...]”. No entanto, não estamos dizendo e nem defendendo, com isso, que não houvesse produção cultural e, também, musical, fora do eixo Rio-São Paulo.³³ Obviamente,

³² Sobre esse processo de concentração industrial ver, por exemplo: CANO, Wilson. *Raízes da concentração industrial em São Paulo*. Rio de Janeiro: Difel, 1977.

³³ Lembremos aqui, só para ficar no campo da música e na região Nordeste, dois exemplos: o caso do chamado “Pessoal do Ceará”, em Fortaleza, com Fagner, Ednardo e Belchior, entre outros; e o caso do “Jaguaribe Carne”, em João Pessoa, na Paraíba, com Paulo Ró, Pedro Osmar e outros.

portanto, a atuação da censura também se deu com maior rigor nessa mesma região. Além de que, o SCDP (que depois virou DCDP no início da década de 1970) buscou a centralização e a uniformização da censura de diversões públicas – e dentro desta, da censura política sobre a música de protesto – em nível nacional.

Contudo, não estamos defendendo aqui, que o nosso trabalho seja uma história nacional, em contraposição às chamadas histórias regionais, por considerarmos, para o presente trabalho, assim como Rosa Godoy Silveira (2010, p. 10 [nota 3]), “inadequadas as denominações história nacional e histórias regionais”. Tendo em vista, portanto, que a história nacional “é sempre produzida a partir de certa(s) territorialidade(s), a(s) do(s) autor(es) que a faz(em)”, e que essa nomenclatura pode expressar “uma certa pretensão um tanto quanto megalômana de dar conta de uma totalidade territorial tanto mais complexa, quando do porte (não apenas físico-territorial) do Brasil”. De forma semelhante, podemos dizer, ainda, que as chamadas histórias regionais, “assim tipificadas por serem produzidas em territorialidades particulares e, usualmente, fora dos centros hegemônicos, nem sempre tratam de suas particularidades” (SILVEIRA, 2010, p. 10 [nota 3]).

Nesse sentido, talvez seja mais correto utilizarmos as expressões “história do nacional e histórias do(s) regional/regionais, entendendo-as como comportando representações, respectivamente, sobre problemáticas nacionais (abrangentes, referentes a um território mais amplo) e problemáticas regionais (mais circunscritas, referentes a um território particular, no âmbito de um território mais amplo)” (SILVEIRA, 2010, p. 10 [nota 3]). Desse modo, mesmo que o desenvolvimento da indústria fonográfica tenha se concentrado mais no centro-sul do Brasil, com destaque para os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, e que a maior parte dos documentos que utilizamos sejam referentes a estes estados, por abordarmos o estudo de um órgão que procurou agir em âmbito nacional (que era a Censura Federal, quando de sua centralização e uniformização em Brasília), podemos dizer assim, que trata-se de uma problemática nacional. Ou seja, referente a um território bastante amplo, no caso o Brasil. Por isso, podemos afirmar que o nosso trabalho é, então, nestes termos, não uma história nacional, mas uma história do nacional, conforme Silveira (2010), ou pelo menos, uma pretensão de história do nacional.

Por outro lado, também é importante falarmos um pouco da relação da chamada indústria cultural com a música popular urbana. De um modo geral, pode-se dizer que foi com o advento da imprensa na segunda metade do século XV, com Gutemberg, que ocorreu o rompimento do processo criativo da música da gente das cidades, na medida em que provocou uma importante consequência nesse processo. Isto é, ao possibilitar, “pelo barateamento da

impressão em papel, a publicação de folhetos com os versos dos cantares da gente miúda, a invenção de Gutemberg, ao mesmo tempo em que democratizava a divulgação escrita das suas criações, ia interromper pela cristalização das formas a liberdade sempre renovada do processo de criação oral” (TINHORÃO, 2006, p. 171).

Uma segunda consequência para a criação popular, em suas relações com a perpetuação de seus versos pela imprensa, se deu a partir do momento em que suas formas poéticas foram fixadas e colocadas ao alcance do público letrado por meio de coletâneas, por exemplo. Desse modo, “os editores promoviam uma dupla espoliação: a produção anônima passava a enfrentar a concorrência oportunista de autores cultos, e suas criações espontâneas transformavam-se em produto para negócio”. Além de que, pode-se dizer que uma nova consequência surgida dessa mesma relação, foi “o surgimento – ao lado do empresário explorador do produto cultural – da figura do profissional criador de ‘arte popular’” (TINHORÃO, 2006, p. 172 e 174).

Já durante o século XVIII, se a proliferação de pequenas gráficas permitiu aos próprios autores publicarem as letras de suas composições tal como escreviam, dispensando a mediação dos editores, no entanto, o aparecimento dessas mesmas oficinas submeteu a notação da música popular ao critério dos editores especializados – a maioria músicos de escola transformados em comerciantes. Uma contradição que só passou a ser resolvida, de certa forma, a partir da segunda metade do século XIX, com a popularização do piano (agora instrumento não apenas dos salões da elite, mas também das salas da classe média), e depois com a explosão da formação de grupos instrumentais populares, como os grupos de choro do Rio de Janeiro (TINHORÃO, 2006, p. 174 e 175).

Assim, apesar de a música estrangeira ter sido transmitida pela escrita da partitura, a partir de 1870, alguns desses gêneros – como a valsa e a polca, passaram a ser compostos por músicos do povo, “popularizando-se entre os grupos de flauta, violão e cavaquinho, que tocavam de ouvido –, distanciando-se ainda mais dos signos registrados nas partituras” (TINHORÃO, 2006, p. 179-180. Dessa maneira, “seria do estilo chorado de tocar essa música européia (inicialmente divulgada pelos pianos dos salões) que nasceria o primeiro estilo de música instrumental reconhecidamente urbano brasileiro: o choro [...]”, segundo Tinhorão (2006, p. 180).

Ao despontar o século XX, o aparecimento da gravação de sons em discos por processo industrial, permitindo sua reprodução mediante a recuperação das vibrações impressas em sulcos, constituiu apenas mais um momento novo numa velha história entre música popular urbana e tecnologia. Portanto, “a partir do aparecimento do disco, a

aceleração da evolução tecnológica no campo do registro e difusão de sons – e logo de imagens – faria surgir sucessivamente o rádio, o cinema falado, gravação em fitas de áudio e vídeo, os videocassetes, os CDs e os vídeo-discos”. Quer dizer, “exacerbando assim o processo de mediação entre música popular, enquanto criação artística, e seus suportes materiais, enquanto produção cultural” (TINHORÃO, 2006, p. 171 e 175-176). Destarte, com o desenvolvimento da indústria fonográfica, cada vez mais o mundo da vida musical tornou-se controlado por “promotores engenhosos”, para os quais, “[...] música é um bem de consumo como outro qualquer; eles difundem uma música ‘pronta para ser consumida’ em função de uma demanda que eles próprios provocaram” (CANDÉ, 2001, p. 30).

Vejamos um episódio envolvendo o surgimento da chamada bossa nova “nacionalista”.³⁴ A autora Miliandre Garcia (2007) menciona que este surgimento é frequentemente associado às divergências entre Ronaldo Bôscoli e Carlos Lira, parceiros de canções como “Lobo bobo”, “Se é tarde me perdoa”, “Saudade fez um samba” e “Canção que morre no ar”. Além de destacar que a concretização dessas divergências teria se dado quando da realização de dois shows universitários de bossa nova, que ocorreram na mesma cidade, Rio de Janeiro, e no mesmo dia, 20 de maio de 1960, como também, no mesmo horário, às 21 horas, deixando clara a dicotomia entre as vertentes “intimista” e “nacionalista”, e entre os interesses de mercado.

Um dos shows, “*A noite do amor, do sorriso e da flor*”, realizado na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, que foi organizado por Ronaldo Bôscoli, “contava com o patrocínio da Odeon [...] e a participação de Tom Jobim, João Gilberto, Trio Irakitan, Os Cariocas, Johnny Alf e Nara Leão” (GARCIA, 2007, p. 66). Já o outro show, “o festival *sambalanço*”, realizado no auditório da PUC (Pontifícia Universidade Católica) do Rio, que foi promovido pelo Centro Acadêmico Eduardo Lustosa e comandado por Carlos Lira, com as participações de músicos como Geraldo Vandré, Silvinha, Oscar Castroneves e Laís, “caracterizava-se pela produção mais artesanal e não contava com o patrocínio de nenhuma multinacional” (GARCIA, 2007, p. 67).

Entretanto, de acordo com a própria Miliandre Garcia, é importante perceber que nesse cenário de “rivalidades pessoais” estava por trás a máquina da indústria cultural,³⁵ pois, como diz a autora, “poucas análises consideraram a emergência e a consolidação da indústria cultural e do mercado fonográfico, que, a partir dos anos 1950, contava com novas e eficazes técnicas de divulgação musical no Brasil, como o surgimento da televisão em 1950 e do *long-*

³⁴ Ver mais detalhes sobre a Bossa Nova no 1.º tópico do 2.º capítulo.

³⁵ O que não quer dizer que não houvesse rivalidade entre ambos os shows e estilos musicais também.

play de 33 rotações que substituiu o de 78 rotações em 1951” (GARCIA, 2007, p. 67). Também é possível vislumbrar o interesse da indústria cultural por trás desse impasse entre Ronaldo Bôscoli e Carlos Lira, a partir do comentário feito por este último em uma entrevista concedida a José Eduardo Homem de Mello, da seguinte forma:

o Ronaldo era conservador e eu achava que o sistema era outro. Então a gente tinha muitos choques e isso acabou degenerando numa briga, especialmente porque nessa época o Ronaldo estava assessorado pela Odeon e a Philips me contratando. Por detrás estava a máquina. A verdadeira ruptura não é entre eu e o Ronaldo, a briga é entre a Philips e a Odeon e nós somos os instrumentos (MELLO, 1976, p. 96 apud GARCIA, 2007, p. 67).

O sucesso da bossa nova acabou despertando a atenção de gravadoras como a Philips e a Odeon, de acordo com Garcia (2007, p. 68), as quais, “disputavam o público jovem, a contratação de músicos e estimulavam a polêmica como estratégia publicitária, a exemplo do impasse entre Carlos Lira e Ronaldo Bôscoli. Nesse sentido [...], o interesse das gravadoras pela bossa nova explicava-se pela demanda da classe média urbana que se caracterizava pelo gosto internacionalizado”. Por outro lado, como acrescentou Marcos Napolitano, não se pode esquecer também, que no processo de reorganização do mercado musical que se seguiu ao surgimento da bossa nova, “colaborou uma estrutura singular da indústria fonográfica, que, mesmo dominada pelas grandes multinacionais, necessitava estimular a produção local de canções, como parte da sua lógica de lucro”³⁶ (NAPOLITANO, 2007, p. 68).

Por outro lado, foi a partir da criação do fonógrafo de cilindro pelo inventor americano Thomas Edison, em 1877, que se realizou o velho sonho de captar sons, já previsto por Rabelais no século XVI, em Pantacruel, segundo Tinhorão (2006, p. 180). De acordo com este autor, os primeiros cilindros gravados com vozes e música foram exibidos no Brasil a partir de 1879. Em pouco mais de dez anos, quando o pioneiro do comércio de aparelhos de som, o tcheco Frederico Figner, da Casa Edison do Rio de Janeiro, iniciou a venda sistemática de fonógrafos no país, a música popular passou por uma grande mudança, pois: “Ao contrário do que acontecera com as partituras de piano, não era mais possível ‘reinterpretar’: a música importada era exatamente aquela que soava pela boca do fonógrafo, ao ser acionada a manivela que fazia girar o cilindro gravado”. Quando a esse precário sistema de gravações em cilindros se acrescentou a novidade do disco, a partir do início do século XX, “a música

³⁶ Segundo Napolitano (2007, p. 68): “Em 1959, cerca de 35% dos discos vendidos no país eram de música brasileira. Dez anos depois, as cifras se inverteram: 65% dos discos eram de música brasileira [...]”. Ou seja, conforme Napolitano (2007, p. 89) e Carocha (2004a, p. 193), houve uma “substituição de importações” na estrutura do mercado fonográfico brasileiro, pois, em 1959, a “cada 10 títulos comprados 7 eram estrangeiros. Em 1969, esta relação se inverteu nas mesmas proporções”. Porém, não podemos esquecer que a partir de 1961, com o Decreto n.º 50.929, as gravadoras eram obrigadas a gravar pelo menos 50% de músicas brasileiras, e competia à censura fiscalizar essa proporcionalidade, segundo Coriolano Fagundes (1974, p. 224).

estrangeira, divulgada pelos gramofones, começou a disputar o mercado brasileiro, efetivamente, ao lado da música nacional” (TINHORÃO, 2006, p. 180).

Segundo Tinhorão (2006, p. 177), a música popular rural ou folclórica, é um fenômeno local – explicando-se sua eventual expansão pelos movimentos migratórios das populações que as praticam –, ao passo que “a tendência da música popular urbana é tornar-se nacional (e até internacional), exatamente por relacionar-se com a base industrial-comercial representada pelos meios tecnológicos de comunicação, notadamente o disco, o rádio, o cinema, a televisão e, a partir do final do século XX, também o computador”. Todavia, Tinhorão (2006, p. 184 e 185) também não deixa de colocar em dúvida o uso do conceito de “globalização” para qualificar alguns fenômenos culturais regionais dos países desenvolvidos, sobretudo, como universais. Ele argumenta, de forma humorada e irônica, que não pretende “a extraordinária concisão da resposta do compositor pernambucano Capiba a uma repórter que lhe pedia opinião sobre o som universal – ‘Desculpa, moça, mas som universal pra mim é peido’ [...]” –, mas acrescenta que, enquanto produto comercial, a música “transforma-se em simples matéria-prima na diversificada produção da indústria do lazer”.

Nesse sentido, reiteramos que é exatamente este último segmento apontado acima por Tinhorão, qual seja: a música popular urbana em sua relação com a indústria cultural, que estamos abordando neste trabalho, ou seja, a “música popular das cidades, composta por autores conhecidos, e destinada ao comércio do lazer predominantemente urbano [...] (TINHORÃO, 2006, p. 177)”. No entanto, é importante destacar que dentro deste mesmo segmento da música popular urbana, há uma outra clivagem que está relacionada com o aspecto popular da música no Brasil (e que retomaremos mais adiante no segundo capítulo). Ou seja, a apropriação do termo popular por um segmento da nossa música popular, chamado de MPB (Música Popular Brasileira), e que não corresponde a sua exata apropriação pelas camadas mais populares da população brasileira, e sim pela classe média urbana e de formação universitária, principalmente. Processo que ficou bastante visível com o estudo desenvolvido pelo historiador Paulo Cesar de Araújo (2007) sobre a música popular brega ou cafona no Brasil, durante os anos 1970 da ditadura militar.

Porém, voltando à discussão anterior, foi por causa de uma guinada em favor da música popular estrangeira (sobretudo a música norte-americana), proporcionada pelo advento do disco, que o estilo musical denominado de choro passou para um segundo plano, conforme Tinhorão (2006, p. 181). Já a partir de fins da década de 1920, por outro lado, um novo salto tecnológico aprofundou o processo de dependência no plano cultural, segundo ele, na medida em que “os filmes americanos passaram a ser sonoros, e os primeiros musicais –

que na realidade eram espetáculos da Broadway filmados – levaram os músicos brasileiros a reproduzir mimeticamente sobre os tablados até mesmo os trejeitos dos colegas norte-americanos”. E trinta anos depois, quando a televisão fez sua entrada no Brasil, “esse novo meio de comunicação – que agora trazia o cinema para dentro da casa dos espectadores” –, aprofundou, “com a massificação dos seus tapes enlatados, aquele processo de invasão cultural, já efetivado com a aceleração dos progressos tecnológicos no campo da reprodução e divulgação dos sons e das imagens. [...]” (TINHORÃO, 2006, p. 181).

No que se refere ao desenvolvimento da indústria fonográfica no centro-sul do Brasil, acrescentamos que a partir da segunda metade dos anos 1940, grandes cidades brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro tiveram seu processo de urbanização intensificado, “culminando com os altos índices populacionais dos anos 1970”. Paralelamente a isso, podemos dizer que, devido “a expansão do rádio, a música popular também sofreu um significativo processo de mudança”. Nesse sentido, se desde os anos 1930 o samba era visto como a única música nacional, a partir do final dos anos 1940, “ele passou a dividir espaço com outros gêneros como [o] baião, o xote e, principalmente, o samba-canção” (CAROCHA, 2007). Já a partir de 1946/47, durante o governo Dutra, a chamada indústria do entretenimento, “da música ao cinema, passou, também, a ter um livre acesso ao incipiente mercado de consumo brasileiro. Como é sabido, estes produtos traziam mais do que sua função prática”, quer dizer, vinham carregados “de significados, de valores, de condutas, [e] do *american way of life*”. E assim, o Brasil, como aliado que era dos EUA neste contexto da chamada Guerra Fria, seguia a política que pregava *A América para os (norte) americanos*. (FIUZA, 2001, p. 39).

Desde a década de 1950, a indústria fonográfica no Brasil, de acordo com Alexandre Fiuza (2001, p. 38, grifos do autor), “foi estabelecendo articulações com outros ramos da *indústria cultural*, como o rádio, o setor editorial, o teatro de revista, o cinema e, por último, a TV, já a partir do final dos anos 50”. Já na década de 1970, ocorreu um grande crescimento da indústria do disco. “Segundo o jornalista Afonso Pena, em dez anos (1962-1972) o mercado de discos no Brasil cresceu 300%. A explicação para tal impulso está ligada às facilidades na aquisição de eletrodomésticos, bem como pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, em especial das redes de rádio e televisão”, conforme Fiuza (2001, p. 39). Pois, a partir do final da década de 1960, alguns fatores como a redução dos custos dos aparelhos de TV e a produção de novelas, também fez com que a audiência das redes de televisão desse um grande salto. Além disso, a partir de meados daquela década, “as redes de TV compraram

uma idéia que vinha dando certo: os festivais de música. Em sua maioria, festivais ligados aos universitários [...]” (FIUZA, 2001, p. 39).

É importante ressaltar que a produção cultural, durante os anos da ditadura militar brasileira, sobretudo na década de 1970, ficou marcada “por duas forças dicotômicas: o crescimento gigantesco do mercado fonográfico brasileiro e a censura musical”. Quer dizer, enquanto, por um lado, a produção cultural do período foi prejudicada por este clima de censura e de vigilância, por outro lado, no entanto, essa mesma produção cultural não deixou de produzir (CAROCHA, 2007, p. 23 e 24). Alguns aspectos foram importantes, nesse sentido, como a grande expansão dos meios de comunicação de massa, pois, incorporando “as mais modernas técnicas de produção e favorecidos pelos estímulos [e incentivos] governamentais, grandes empresas nacionais e internacionais investiram capital no crescente mercado de bens culturais”.

Além disso, a popularização da televisão levou consigo a música, ou seja, este fenômeno acabou atingindo diretamente o mercado fonográfico brasileiro. No final de 1968 e 1969, esse panorama sofreu uma nova transformação, visto que “a indústria do disco já possuía capital institucional suficiente para iniciar um processo de ocupação do lugar da televisão na definição dos rumos do panorama de consumo de músicas” (CAROCHA, 2007, p. 24 e 25). Portanto, não foi por acaso que os festivais entraram em crise a partir desse momento, pois, conjuntamente com o crescimento acelerado da repressão, os festivais também se tornaram eventos cada vez mais caros e “o centro gerador da música brasileira deslocou-se para o mercado fonográfico” (CAROCHA, 2007, p. 25).

Com esse processo mencionado, coincidiu a criação e o agigantamento da Rede Globo de Televisão, por meio de “sua fusão com o capital norte-americano através do acordo com a *Time-life*, que chegou a injetar capitais na ordem de 5 milhões de dólares (o que, para a época, era um volume elevado), além de transferir todo um corpo administrativo-técnico-comercial para a TV brasileira”. Uma sociedade proibida pela Constituição Federal, que em seu artigo 160, proibia a fusão de empresas nacionais com estrangeiras. Tanto que uma “Comissão Parlamentar de inquérito, em 1966, condenou o acordo, mas os militares não aceitaram a condenação e protegeram a Globo, mediante o apoio velado desta à ditadura”³⁷ (FIUZA, 2001, p. 39).

Destarte, em novembro de 1971, durante o VI FIC (Festival Internacional da Canção), organizado pela Rede Globo, alguns compositores, em protesto à censura, retiraram

³⁷ Por outro lado, é importante destacar que, antes da Rede Globo se tornar uma grande potência dos meios de comunicação, os sócios norte-americanos da mesma abandonaram a empreitada em 1969 (FIUZA, 2001, p. 40).

suas músicas do evento, “por meio de um documento que foi entregue mais tarde pela direção da rede à Censura Federal. Dias depois, Tom Jobim, Chico Buarque e Sérgio Ricardo são intimados pelo DOPS para explicar às críticas dirigidas à Censura Federal”. Além de que, como é notório, a Globo também vende candidatos, baixos índices de inflação e de desemprego, e o chamado “padrão Globo de qualidade”, através da SIGLA (Sistema Globo de Gravações Áudio Visuais), “é responsável pelas vendas das trilhas sonoras de suas novelas à *Som Livre*, que atua num campo mais diversificado” (FIUZA, 2001, p. 39 e 40).

Agora, passemos a relatar um caso intrigante envolvendo a Rede Globo e a Censura Federal, durante a ditadura militar, contado por Ricardo Cravo Albin (2002), em *Driblando a censura*, e que poderá nos ajudar a entender melhor essa “dicotomia” entre crescimento da indústria cultural e fonográfica *versus* censura e ditadura militar no Brasil. É mencionado por Cravo Albin, que pelo final de novembro de 1979, o Vannuchi, que foi diretor de alguns programas da Globo, chegou à sala onde Albin estava (juntamente como Ruy Castro e Paulo Coelho), reconferindo textos do último programa da Bibi Ferreira para aquela emissora, e lhe dissera que José Bonifácio de Oliveira, o Boni, o poderoso diretor de programação da Rede Globo, precisava falar urgentemente com ele. Acrescentando-lhe que não sabia de nada, mas desconfiava que fosse um convite para participar da censura (ALBIN, 2002, p. 27-28). Segundo Albin (2002, p. 28), o Vannuchi ainda lhe dissera que “o Boni deixara escapar que precisava de um autor da casa que gozasse de boa reputação e que fosse portador de diploma universitário, preferencialmente de Direito, para integrar uma comissão que funcionaria junto à censura em Brasília”. Acredita Albin, que esta tenha sido uma das razões da indicação do seu nome.

Ricardo Albin (2002, p. 28) diz que não foi à sala do Boni, nem no primeiro, nem no segundo e nem no terceiro dia, até que, na noite deste último dia, recebeu em sua casa um telefonema do Boni. Conta ele sobre o telefonema: “O poderoso Bonifácio estava irreconhecivelmente calmo, polido e até terno, o que me fez gelar de pavor [...]. Mais preocupado ainda me postei [...] quando ele pediu para vê-lo na manhã seguinte, acrescentando com uma educação que [me] fez tremer, ‘à que hora me fosse possível ou me fosse mais conveniente’”. Depois, de frente com o Boni, este teria ido direto ao assunto, como era de seu costume, dizendo: “– O convite que te faço em nome da Globo não é fácil e pode ser mal compreendido. Mas é fundamental para a defesa da liberdade de expressão. Foi o Otto Lara Resende o primeiro a ser indicado, mas teve que recusar porque alega problemas de

saúde”.³⁸ Em seguida, o Boni teria acrescentado: “Trata-se da representação da sociedade civil para lutar contra a cretinice dessa censura que nos tumultua e nos castra. Você vai lutar, nas barbas do inimigo, dentro do Conselho instituído pelo ministro da Justiça,³⁹ e que já está funcionando há dois meses ao lado da sala do [Ministro] Petrônio Portella”.

Ao aceitar a empreitada, Albin (2002, p. 29 e 30) relata que duas semanas depois embarcou para Brasília, onde participou da terceira reunião mensal do Conselho, “estreando uma luta que duraria quase dez anos”, quando teria ajudado a promover a “pulverização da censura, determinada pela Constituição de 1988”. Ele conta que, entre os membros da formação original do Conselho, estavam, além dele, como representante dos autores de rádio e televisão, em nome da Abert (Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão), pessoas como Daniel da Silva Rocha, representante da Sbat (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), Roberto Pompeu de Souza Brasil, representante da ABI (Associação Brasileira de Imprensa) e Geraldo Sobral Rocha, representante da Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI).

Segundo ele, na quarta reunião de que participou junto ao Conselho, a “temperatura política” teria subido tanto que a bancada anticensura, formada por ele, Pompeu, Daniel e Geraldo, “ameaçou demitir-se coletivamente”. Explica ele o motivo: “[...] o plenário ouvira [...] as exposições dos deputados Marcello Cerqueira (PMDB-RJ) e Álvaro Valle (PDS-RJ), em que ambos defendiam seus projetos de lei [...] na Câmara [...]” (ALBIN, 2002, p. 30). Vejamos quais eram esses projetos. “O projeto do deputado governista previa [...] a criação de Conselhos Comunitários de Censura, destinados ao papel de revisores de decisões dos censores em nível de estações de televisão”, não excluindo de punição os responsáveis por abusos. “Já o [...] do deputado oposicionista propunha a extinção da censura política, mas mantinha a de costumes, além de excluir [...] do Conselho os representantes da Embrafilme”, entre outros (ALBIN, 2002, p. 30).

Nesse debate, Pompeu de Souza apresentou algumas emendas ao substitutivo de Marcelo Cerqueira, entre elas a não exclusão dos representantes propostos por Cerqueira, mas “a inclusão de mais três entidades (representantes de música popular, dos produtores de espetáculos e dos distribuidores e exibidores de filmes)”. Quando foi submetido à votação,

³⁸ Segundo Cravo Albin (2002, p. 29), ao consultar o Otto Lara Resende sobre isso, ele teria lhe confidenciado: “Ô Cravo, [...] só não posso ir porque já estou velho demais para ter um mínimo de paciência com essa gente da censura. Além do que, estou escrevendo um novo livro, ando doente, não gosto de andar de avião. Em resumo, é impossível me deslocar a cada 20 dias para Brasília. Mas você pode e deve ir, até porque lá já estão amigos meus, tão queridos quanto você, como Pompeu de Souza e Daniel Rocha”.

³⁹ Este Conselho de que fala Boni, era o CSC (Conselho Superior de Censura), criado em 1968 como uma instância superior de recurso, mas que não funcionava na prática.

ganhou o substitutivo do deputado oposicionista, mas, antes de encerrar “a longa reunião”, teria chegado “ao plenário, rumores de que o [novo] ministro Abi-Ackel teria suspenso os trabalhos [...] e a votação que o Conselho adotara [...]”. Por causa disso, eles teriam ameaçado se demitir e ameaçado bater “às portas do tribunal para assegurar uma votação tomada legalmente pela maioria dos seus membros”. O que acabou sendo absorvido pelo ministro e servindo para testar a força dessa bancada, comentou ele (ALBIN, 2002, p. 31).

Segundo Ricardo Albin (2002, p. 31-32), nessa mesma sessão ele apresentou sua primeira reclamação contra a censura das novelas da TV, continua, “especialmente as da Globo, as mais ouvidas, mais comentadas e, por isso mesmo, as preferidas pela tesoura da censura. Aleguei que a DCDP estava fazendo cortes diários nas novelas das seis, sete, [e] oito”, como também, às “dez horas da noite em situações que envolvessem o uso de palavras já integradas na linguagem corriqueira do brasileiro médio, além, é claro, em situações coloquiais, cenas de amor, beijos e até gestos”. Foi quando apresentou fotocópias de vários textos “das duas novelas mais censuradas de então: *Água Viva*, de Gilberto Braga, e *Chega Mais*, de Carlos Eduardo Novaes”, onde era raro “que não houvesse exigência censória, ou corte em cada página”, explicou ele. Além de acrescentar: “Em resumo, as palavras grilada e puxa-saco ou seus derivantes eram consideradas de baixo calão pela digna tesoura dos agentes policiais” (ALBIN, 2002, p. 32, grifos do autor).

A partir desse momento, ele diz que começou a levar ao Conselho dezenas e dezenas de páginas censuradas. Mas o problema era mais grave, comentou, porque o CSC só se reunia uma vez no mês, “e a censura era exercitada na antevéspera de cada capítulo ir ao ar”. Ou seja, suas reclamações eram feitas *a posteriori*, “só eram apresentadas ao plenário quando os capítulos já tinham sido transmitidos. E, é claro, devidamente censurados e cortados” (ALBIN, 2002, p. 32-33). De qualquer modo, continua ele, concluindo: “passei cerca de dois anos exibindo ao plenário todo aquele amontoado de asneiras, preconceitos e configurações censórias”. E como efeito, a partir de 1983, “a censura às páginas das novelas começou a ficar menos intensa”, declarou. “Até porque cada reunião – aberta ao público e especialmente à imprensa – não deixava de representar um veículo de pressão, quase sempre endossada pela mídia” (ALBIN, 2002, p. 33).

Depois desse grande relato apresentado por Ricardo Cravo Albin, envolvendo a Rede Globo de Televisão e sua luta contra os capítulos censurados de suas telenovelas, podemos entender um pouco como se deu essa dicotomia, ou melhor, essa falsa dicotomia, entre indústria fonográfica e cultural de um lado e censura e ditadura militar, de outro. Podemos concluir, então, que isso faz parte das contradições provocadas pelo capitalismo, ou seriam,

também, falsas contradições, visto que um dos objetivos do capitalismo é a busca desenfreada pelo lucro? Vamos procurar esclarecer melhor. Foi principalmente a partir do final da década de 1960, adentrando pela de 1970, durante a ditadura militar no Brasil, quando houve uma intensificação da censura, junto com um recrudescimento ainda maior da repressão, após a imposição do AI-5, em 1968, que, contraditoriamente, houve um desenvolvimento maior tanto da indústria cultural, em geral, quanto da indústria fonográfica, em particular.

Também foi nesse mesmo período, principalmente na década de 1970, que a Rede Globo se tornou uma grande potência em termos de rede de televisão, e que logo em seguida, quando já estava consolidada, contraditoriamente, passou a ter um de seus principais produtos (no caso as telenovelas) vetados pela Censura Federal. Daí ser conveniente acreditarmos e, até entendermos, porque a Rede Globo – por intermédio de seu diretor de programação, o Boni – colocou o conselheiro Ricardo Cravo Albin no CSC (Conselho Superior de Censura) para ver se abrandava a censura, visto que a emissora, depois de ter se transformado em um grande império no ramo das comunicações, passou a sofrer agora com os prejuízos financeiros advindos por causa da censura.

Do mesmo modo, é possível dizer, ainda, que nesse mesmo período, grandes multinacionais da indústria do disco, como Odeon, Emi, Phonogram, Philips e Poligram, por exemplo, se desenvolveram comercialmente no Brasil, inclusive com o apoio dos próprios militares, incentivando à consolidação de suas filiais no país. Entretanto, quando passaram a ter problemas financeiros na obtenção do lucro com a venda de seus produtos finais, os discos fonográficos, por causa da atuação das censuras regionais e federal, que proibiam a execução e gravação de várias canções censuradas, não só por motivações políticas, mas também morais, elas devem ter pressionado o governo no sentido de amenizar a atuação da censura musical no Brasil.⁴⁰ Quer dizer, tendo em vista que já haviam conquistado a instalação e consolidação de suas filiais no Brasil, agora seria o momento de brigarem contra o prejuízo na obtenção de lucro com os seus discos. Portanto, assim como aconteceu com o caso relatado acima envolvendo a Rede Globo de Televisão, do mesmo modo, no caso das indústrias multinacionais fonográficas, aquilo que também parecia uma contradição, se desfaz.

⁴⁰ Como é possível ver no último capítulo deste trabalho, através dos graus de recurso impetrados por essas gravadoras multinacionais, através de seus advogados, para conseguirem a aprovação das canções que eram censuradas, visto que algumas destas composições foram censuradas quando estavam, inclusive, no auge do sucesso e, portanto, da obtenção de grandes lucros.

2.2 – A CENSURA MUSICAL E DE DIVERSÕES PÚBLICAS ANTES DE 1968

[...]/ Já fiz pernas correrem com pés amarrados/ Já fiz braços lutarem, braços de corpos caídos/ Eles pensaram em liberdade, mas as ruas da cidade eram becos sem saída/ [...]/ E acertou quem dormia nas camas de pregos/ Abrindo caminho por entre a miséria/ [...]/ E um coro imenso cantando o que penso.

Antônio Carlos Vieira Cariello, *O anjo* (1973).

Apesar de a censura no Brasil está associada ao último período no qual existiu, remetendo logo ao regime militar, como destacou Carlos Fico (2004a, p. 87), contudo, fica claro “que a censura explícita de temas estritamente políticos marcou períodos ditatoriais, como o Estado Novo, de Vargas (1937-1945) e a ditadura militar (1964-1985)”. Porém, apesar de considerarmos que não é necessário, aqui, uma longa recuperação dos primórdios da censura no Brasil, como Fico (2004a) também ratificou em seu estudo sobre a censura do período militar, é importante mencionar que a censura no Brasil apresenta uma longa trajetória. A qual vai desde o período colonial, com o controle da Igreja Católica e a instauração dos processos da Inquisição, adentrando pelo período imperial, a partir da chegada da corte portuguesa e da presença dos censores régios, até chegar ao período republicano, em que, além do auxílio de membros da sociedade, vamos ter a criação de órgãos especializados (GARCIA, 2008, p. 12).

Não obstante, foi com a criação do CDB (Conservatório Dramático Brasileiro), na década de 1830, segundo Miliandre Garcia (2008, p. 12), que “o Estado brasileiro não só expandiu a censura prévia para as diversões públicas como também submeteu o exercício censório a organismos policiais”. Apesar de ter sido criado por intelectuais destacados do cenário cultural brasileiro, com o propósito de incentivar o desenvolvimento do teatro no país, ele rapidamente assumiu o compromisso de “resguardar a pessoa e a família do Imperador, as autoridades e instituições constituídas, a moral e os bons costumes, a religião católica, as normas gramaticais e a pronúncia correta da língua portuguesa”. Após a criação do CDB, os governos brasileiros passaram a aperfeiçoar “a censura de diversões públicas com o argumento de defenderem a manutenção da ordem pública e dos valores ético-morais”. Por outro lado, aboliram a censura da imprensa com a justificativa de zelar pela integridade da expressão do pensamento (GARCIA, 2008, p. 25).

Com a proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, e com a promulgação da Constituição de 24 de janeiro de 1891, “o governo republicano submeteu o exercício da censura e a fiscalização de espetáculos a organismos policiais”, dando início à “tradição policialesca” no campo da censura de diversões públicas no Brasil (GARCIA, 2008, p. 26). Ao chegar à presidência da República, na década de 1930, Getúlio Vargas deu tratamento especial à prática censória. Quanto às diversões públicas, por exemplo, a Constituição promulgada por ele em 16 de julho de 1934, segundo Miliandre Garcia (2008, p. 26), estabelecia no inciso IX, do artigo 113, que

em qualquer assunto é livre a manifestação do pensamento, sem dependência de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um pelos abusos que cometer, nos casos e pela forma que a lei determinar. Não é permitido anonimato. É segurado o direito de resposta. A publicação de livros e periódicos independe de licença do poder público. Não será, porém, tolerada propaganda de guerra ou de processos violentos, para subverter a ordem política e social.

Já com o Regulamento da Polícia Civil do Distrito Federal, de 02 de julho de 1934, no artigo 300, do Decreto n.º 24.531, a censura de diversões públicas ficou sob a subordinação da Chefia de Polícia do Distrito Federal, que na época era o Rio de Janeiro, visando coibir “as manifestações públicas que representassem matéria ofensiva às instituições nacionais e estrangeiras e seus respectivos representantes, aos sentimentos de humanidade, à moral e aos bons costumes e às crenças religiosas”. Como também, aquelas que incitassem “a prática de atos contra a ordem ou instigassem vícios, crimes e perversões”. Ao passo que os incisos de I a VII, do artigo 345 deste mesmo decreto, colocavam a polícia como encarregada de “gerenciar a censura de peças teatrais, espetáculos de variedades, números musicais, películas cinematográficas, transmissões radiofônicas, audições de discos e aparelhos sonoros e divertimentos em geral” (GARCIA, 2008, p. 27).

A Constituição do Estado Novo, promulgada por Vargas em 10 de novembro de 1937, “expandiu o raio de ação da censura”, de acordo com Miliandre Garcia (2008, p. 27), visando defender o Estado nacional e a manutenção da ordem. Nesse sentido, foi atribuído “à autoridade competente o direito de proibir a circulação, difusão e representação de mensagens através da imprensa, teatro, cinema, radiodifusão, correspondências e comunicações (oral ou escrita)”, por intermédio dos artigos 15 e 168. Destarte, com o objetivo de assumir o monopólio da comunicação social, como também eliminar a contrapropaganda dos opositores políticos, em dezembro de 1939 o governo Vargas criou o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), que, “em linhas gerais, consolidou o autoritarismo do Estado Novo e a centralização dos poderes políticos” (GARCIA, 2008, p. 27-28). O DIP foi criado em 27 de

dezembro de 1939, pelo Decreto-lei n.º 1.915, e, segundo seu regimento, uma de suas principais funções “seria: ‘... a elucidação da opinião nacional sobre as diretrizes doutrinárias do regime, em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira...” (GOULART, 1990, p. 62).

O referido órgão foi estruturado nas seguintes divisões e serviços: Divisão de Divulgação; Divisão de Radiodifusão; Divisão de Cinema e Teatro; Divisão de Turismo; Divisão de Imprensa; e Serviços Auxiliares. De 1939 a 1942, ele foi dirigido por Lourival Fontes; de agosto de 1942 até julho de 1943, pelo Major Coelho dos Reis, “seguido pelo Capitão Amílcar Dutra de Menezes que atuou até a extinção do departamento, em 1945” (GOULART, 1990, p. 62). Segundo Silvana Goulart (1990, p. 63), os censores do DIP foram alocados do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, como também do extinto DPDC (Departamento de Propaganda e Difusão Cultural). Um órgão criado em 10 de junho de 1934, que tinha entre seus objetivos “estudar a utilização do cinema, da radiotelegrafia e de outros processos técnicos, no sentido de empregá-los como instrumentos de difusão de idéias, e estimular a produção de filmes educativos por meio de prêmios e favores oficiais”, além de ser dividido “em três seções responsáveis pelo rádio, cinema e cultura física, [com] esta última não chegando a se organizar” (GOULART, 1990, p. 56 e 57).

O DIP extinguiu o DNP (Departamento Nacional de Propaganda) – o qual abrangia a imprensa, o rádio, o cinema e o turismo, difundindo informações em âmbito nacional e internacional, e se ocupando de modo especial com o rádio, ao editar o programa a “Hora do Brasil” –,⁴¹ que, por sua vez, havia substituído em 1938 o DPDC, que tinha sido criado em 1934 em substituição a outro órgão, o DOP (Departamento Oficial de Publicidade), criado pelo Governo Provisório em 02 de julho de 1931. Com a criação do DIP, se extinguiu não só o DNP, como também a Comissão de Censura Cinematográfica, “ambos pertencentes ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores”, além de serem transferidas para o novo órgão – no caso o DIP – “todas as atribuições de censura teatral e de diversões públicas de responsabilidade da Polícia Civil do Distrito Federal” (GOULART, 1990, p. 60).

Dentre as referidas divisões que estruturavam o DIP, a Divisão de Rádio procurava fiscalizar “os programas radiofônicos ocupando-se, inclusive, da censura das letras para gravações de discos” (GOULART, 1990, p. 69). Além desta, mais duas divisões realizavam censura prévia: a Divisão de Imprensa e a Divisão de Cinema e Teatro. À primeira, competia o exercício da censura e “a organização de um controle de imprensa nacional e estrangeira

⁴¹ Programa que deu origem, posteriormente, ao atual “A voz do Brasil”.

para fornecimento de informações aos órgãos públicos interessados”, além de difundir “dados e informações sobre valores gerais do Brasil” (GOULART, 1990, p. 66). Já à segunda, competia auxiliar e amparar o teatro e a cinematografia nacionais, “considerando os dois veículos como ‘... formas de expressão do pensamento e da manifestação artística que constituem poderosos elementos de recreação popular’”. Quanto ao cinema, especificamente, a censura de filmes e o fornecimento dos certificados de aprovação eram prerrogativas da Seção de Julgamento de Filmes e Programas, onde se verificava não só o conteúdo dos filmes, mas também a uniformidade das legendas e sua correção ortográfica. Em relação ao teatro, “a divisão interferia com a mesma intensidade, fazendo a censura dos programas e das peças” (GOULART, 1990, p. 70 e 71).

Desse modo, com a reabilitação da censura da imprensa, que havia sido abandonada oficialmente na época do Império, segundo Miliandre Garcia (2008, p. 28), juntamente com a centralização da censura de diversões públicas, que antes era praticada por órgãos regionais, o DIP passou a censurar não só as manifestações artístico-culturais, como também avaliar a pertinência do tema e corrigir a grafia das palavras. Sendo este último aspecto um lado mais sutil da censura e mais difícil de ser percebido pelos leitores (GARCIA, 2008, p. 28-29; GOULART, 1990, p. 22). Dito de outra forma, pode-se afirmar que a censura, “além de política, era ética. Este segundo aspecto, previsto pela Constituição de 1937, visava preservar a moral e os bons costumes de acordo com a ótica cristã” (GOULART, 1990, p. 22). Ou seja, à censura de caráter político-ideológico que já existia, “agregava-se a questão ético-moral e vice-versa” (GARCIA, 2008, p. 29).

O Estado Novo deu tratamento especial às atividades censórias, “dividindo-as em setores estratégicos e tirando-as das atribuições policiais”, pois, durante a ditadura varguista, o Departamento de Imprensa e Propaganda centralizou as funções da censura e assumiu o monopólio da informação (GARCIA, 2008, p. 12). Lembremos, também, que durante o Estado Novo cabia principalmente ao DIP divulgar as características positivas do Estado e de Getúlio Vargas, visto como aquele que transformaria o país no “Brasil Grande”. Segundo Alberto Moby (2007, p. 105, grifo do autor), é preciso ver que nesse período

a censura prévia vigiava de perto a música popular e que canções de teor político só eram divulgadas pelo rádio quando elogiosas ao Estado. *Essa vigília [...] não se daria apenas [...] sob a forma da coerção pura e simples. Interessava ao Estado Novo, mais que reprimir, “transformar” a música (e o músico) popular numa testemunha do “Brasil Grande” proposto pela ideologia dominante.*

Além disso, o Estado Novo procurou substituir o prestigiado malandro de anos anteriores por um malandro regenerado, como se a maior malandragem agora fosse ser trabalhador.⁴² Um exemplo bastante conhecido e de uso corrente por pesquisadores foi o famoso samba *O Bonde São Januário*, composto por Wilson Batista e Ataulfo Alves em 1940 (e gravado em dezembro deste ano por Ciro Monteiro), que consta como possuindo no original estes versos: “Quem trabalha não tem razão/ Eu digo e não tenho medo de errar/ O Bonde São Januário/ Leva mais um sócio otário/ Só eu que não vou trabalhar”. Entretanto, por causa da censura do DIP, a composição teria sofrido algumas alterações, ou seja, a expressão “sócio otário” acabou substituída por “operário”; “só eu que não vou...” por “sou eu que vou...”; e o “... não tem razão” por “... [é] quem tem razão” (MOBY, 2007, p. 107-108 e 189-190 [nota 8]). Portanto, ao invés de elogiar o malandro, a letra agora passava a elogiar o trabalhador, ficando assim:

Quem trabalha é quem tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O Bonde São Januário
Leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar.⁴³

O DIP exercia uma função pedagógica, buscando inculcar na população um modo de ser e uma espécie de padrão de comportamento, onde “o produtivismo se destacava como um dos principais valores a serem incorporados”, pois reiterava, por exemplo, a dignidade do trabalho como um elemento importante na elevação moral (GOULART, 1990, p. 21), como também na elevação econômica e política do Brasil. Além deste citado acima, entre os vários exemplos nessa seara, existem outros que são notáveis, como uma marcha de Ubirajara Nesdan e Afonso Teixeira, lançada em 1942, referindo-se a Getúlio Vargas dessa forma: “...Quem tem o G que representa a glória/ Quem tem o V que ficará na história/ Com o seu sorriso que nos dá prazer/ Ê-ê-ê-ê-ê... Vitória!...” (GOULART, 1990, p. 23). Ou, ainda, um samba lançado em 1941, sob o título de *O negócio é casar*, de autoria de Ataulfo Alves e

⁴² Lembremos aqui, entre outros, de alguns sambas de Noel Rosa, como *Esquina da vida*, composição sua em parceria com Francisco Queirós, e que dizia: “É na esquina da vida/ Que assisto à descida/ [...] Faço o confronto/ Entre o malandro pronto/ E o otário/ Que nasceu pra milionário/ [...]”. Ou, ainda, *Gago apaixonado*, composição de Noel: “Mu-mu-mulher, em mim fi-fizeste um estrago/ Eu de nervoso estou-tou fi-fi-cando gago/ [...] Tem tem pe-pena deste mo-moribundo/ Que que já virou va-va-va-va-ga-gabundo/ Só só só só por ter so-so-sofri-frido/ [...] Tu-tua falsi-si-sidade é pro-profunda/ [...] Tu vais fi-fi-ficar corcunda!”. Letras musicais disponíveis em: <<http://letras.terra.com.br/noel-rosa-musicas/>>. Acesso em: 26 ago. 2010.

⁴³ Apesar de em uma biografia de Wilson Batista, datada de 1996, os autores Luís Pimentel e Luís Fernando Vieira, terem apresentado uma versão mais amena para a origem de *O Bonde São Januário*, “atribuindo a ela a função de um ‘pedido de desculpas’ de Wilson Batista por ter incomodado Vargas quando da liberação, diretamente pelo presidente, da canção *Pedreiro Valdemar*, proibida pelo DIP e liberada por Vargas” (MOBY, 2007, p. 189-190 [nota 8]).

Felisberto Martins, expressando claramente uma ordem de valores bastante explícitos e muito cara ao Estado Novo, com a seguinte letra (GOULART, 1990, p. 21):

Veja só
A minha vida como está mudada
Não sou mais aquele
Que entrava em casa alta madrugada
Faça o que eu fiz
Porque a vida é do trabalhador
Tenho um doce lar
E sou feliz com meu amor
O Estado Novo
Veio para nos orientar
No Brasil não falta nada
Mas precisa trabalhar
Tem café, petróleo e ouro
Ninguém pode duvidar
E quem for pai de quatro filhos
O presidente manda premiar
É negócio casar.⁴⁴

Getúlio Vargas extinguiu o DIP em 25 de maio de 1945 e criou em seu lugar o DNI (Departamento Nacional de Informações), o qual foi editado no último ano do Estado Novo visando amenizar o caráter autoritário do Governo Vargas. Todavia, foi mantido o exercício censório efetuado pela Divisão de Cinema e Teatro, como também pela Divisão de Radiodifusão. Quer dizer, enquanto ao DIP “competia ‘fazer a censura do teatro, do cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, de radiodifusão, da literatura social e política, e da imprensa, quando a esta forem cominadas as penalidades previstas por lei’”, por outro lado, podemos afirmar que ao DNI “restava ‘fazer [a] censura do teatro, do cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, da radiodifusão e, nos casos previstos em lei, da literatura social e da imprensa’” (GARCIA, 2008, p. 29).

Em 1945, após a deposição de Getúlio Vargas, foram realizadas modificações administrativas no campo da censura, ainda durante o curto governo de seu sucessor: José Linhares. Este, “de um lado, extinguiu a censura de radiodifusão e a censura da imprensa e criou um organismo próprio para realizar a censura de diversões públicas e, de outro, restituiu a ‘tradição policialesca’ da censura de costumes”, além de apresentar uma continuidade com a censura do governo anterior (GARCIA, 2008, p. 12). Em outras palavras, foi restaurada a

⁴⁴ Outra canção bastante conhecida, que é deste mesmo período e também bastante ufanista, é a canção *Aquarela do Brasil*, um samba-exaltação de autoria de Ary Barroso, que diz : “Brasil, meu Brasil brasileiro/ Meu mulato inzoneiro/ Vou cantar-te nos meus versos/ Ô Brasil, samba que dá/ [...] Ô Brasil do meu amor/ Terra de Nosso Senhor/ [...] Brasil, terra boa e gostosa/ Da moreninha sestrosa/ [...] Ô Brasil, verde que dá/ Para o mundo admirar/ [...] Esse coqueiro que dá coco/ Onde eu amarro a minha rede/ Nas noites claras de luar/ [...] Oi, estas fontes murmurantes/ Onde eu mato a minha sede/ [...] Oi, esse Brasil lindo e trigueiro/ É o meu Brasil brasileiro/ Terra de samba e pandeiro/ [...]”. Letra musical disponível em: <<http://letras.terra.com.br/ary-barroso/163032/>>. Acesso em: 26 ago. 2010.

liberdade de manifestação do pensamento por meio da radiodifusão, por exemplo, mas também foi implantado o SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas), em 26 de dezembro de 1945, por meio do Decreto-lei n.º 8.462. Um órgão que era responsável pela censura prévia das diversões públicas e manifestações artísticas, além de demarcar “a separação [...] entre a censura da imprensa e [a] censura de peças teatrais, filmes, letras musicais, programas de rádio e televisão, ainda que tais esferas apresentassem similaridades e se intercomunicassem com frequência, chegando às vezes a se confundir” (GARCIA, 2008, p. 29-30).

Portanto, com o desaparecimento do DIP e a queda de Vargas em 1945, a censura não desapareceu, apenas se modificou, como lembra Creuza Berg (2002, p. 88), ao destacar que durante o Governo Dutra, em 1946, por intermédio do Decreto n.º 20.493/46, foi estabelecida “a criação [ou melhor, a oficialização] do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) [...]”, que era subordinado ao Departamento de Polícia Federal, ou seja, ao ainda denominado Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), para ser mais preciso.⁴⁵ Como destacou Douglas Attila Marcelino (2009, p. 317 [nota 4]), o “Serviço de Censura de Diversões Públicas foi criado em 26 de dezembro de 1945 pelo Decreto-Lei n.º 8.462 e teve seu regulamento aprovado pelo Decreto n.º 20.493, de 24 de janeiro de 1946”. O qual funcionou por mais de quarenta anos e foi considerado pelo censor Coriolano de Loyola Fagundes, em 1974, como “a coluna vertebral” do organismo censório, ao passo que o dirigente censório José Vieira Madeira chegou a afirmar, em 1981, que “os agentes censórios utilizavam-no ‘todos os dias’” (GARCIA, 2008, p. 30).

Já em 18 de setembro de 1946, foi promulgada a nova Constituição brasileira, de caráter bastante liberal, que atendia mais aos interesses dos grandes empresários do que aos dos trabalhadores brasileiros. Esta, ao contrário da centralização do poder presidencial que vigorou durante o Estado Novo, conferia aos poderes Legislativo, Judiciário e Executivo, liberdade para atuarem com equilíbrio de forças e de modo independente. De acordo com Miliandre Garcia (2008, p. 33), desde a criação do SCDP, em 1945, até o final de 1967, “a censura de diversões públicas permaneceu sob a ingerência do chefe de polícia e atuou de forma autônoma nos estados”. Era uma adaptação das estruturas precedentes ao novo contexto democrático brasileiro, pois, “o deslocamento da censura [de diversões públicas] para a esfera moral e a acomodação do órgão na estrutura policial buscavam retirar da prática censória

⁴⁵ Foi a partir de 1967, segundo Beatriz Kushnir (2004, p. 102 e 179), que o referido Departamento passou a ser denominado simplesmente de Departamento de Polícia Federal (DPF), “pelo artigo 210 do Decreto-lei n.º 200, de 25/2/1967”.

qualquer conotação política. O que não atribuiu ao instrumento regulador legitimidade democrática nem tampouco desvinculou o fenômeno histórico do universo político”.⁴⁶ Apenas atribuiu-se a esse instrumento uma legitimidade legal, visto que ele estava sob o amparo de uma legislação específica. “A censura de diversões públicas, realizada pelo DFSP e por organismos regionais, caracterizou-se, no período entre 1945 e 1967, pelo predomínio de justificativa moral sobre questão política [...]” (GARCIA, 2008, p. 34).

O Decreto n.º 20.493, de 24 de janeiro de 1946, oficializa a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas sobre a censura prévia, e estabelece logo em seus “dispositivos preliminares”, como se percebe no livro organizado em 1971 pelos censores Carlos Rodrigues, Vicente Alencar Monteiro e Wilson de Queiroz Garcia, que o referido Serviço de Censura, “tem a seu cargo, além da censura de diversões públicas em geral, as demais atribuições que lhe são conferidas neste Regulamento”⁴⁷ (RODRIGUES, MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 159). Em seguida, em seu capítulo 2 e artigo 4.º, referente à “censura prévia”, foi estabelecido ao Serviço de Censura a competência de censurar previamente, tanto quanto autorizar assuntos relacionados com as diversões públicas.⁴⁸ E dentro destas, aqueles assuntos relacionados à música, mais especificamente, como se percebe através de seus incisos VI e VIII, como segue abaixo:

Art. 4.º Ao Serviço de Censura de Diversões Públicas compete censurar previamente e autorizar:⁴⁹

[...]

VI – as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública, ou em local freqüentado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento;

[...]

VIII – as apresentações de préstitos, grupos, cordões, ranchos, etc., e estandartes carnavalescos (RODRIGUES, MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 160).

⁴⁶ Devemos lembrar, ainda, que em 1947, o governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1950), no contexto da “Guerra Fria”, aliou-se ao bloco liderado pelos Estados Unidos, rompendo relações diplomáticas com a União Soviética, e, internamente, colocou na ilegalidade o PCB (Partido Comunista Brasileiro). Foi nesse momento, inclusive, que parlamentares eleitos por esse partido tiveram seus mandatos cassados, sob a acusação principal de que recebiam dinheiro e orientação da União Soviética.

⁴⁷ Esse livro, que é na verdade uma compilação da legislação vigente à época, era tido “como a ‘Bíblia’ dos censores”, segundo Beatriz Kushnir, a qual acrescenta que os seus três organizadores, além de jornalistas, também eram censores. Ainda de acordo com ela, era essa “compilação de legislação, realizada para ordenar um serviço [o SCDP]”, que embasava os pareceres dos técnicos de censura no Brasil, durante o regime militar (KUSHNIR, 2004, p. 116-117[nota 86] e p. 186).

⁴⁸ Quando da publicação desse Decreto, em 1946, a expressão diversões públicas incluía cinema, teatro, programação radiofônica, apresentações musicais e atividades circenses, além de incorporar a televisão, mesmo antes da chegada desse veículo ao Brasil, em 1950, segundo Kushnir (2004, p. 83).

⁴⁹ Ao longo deste trabalho, estaremos mantendo a ortografia da época, ou seja, como era utilizada nos documentos originais e, por isso, algumas diferenças em relação à de hoje.

De forma semelhante, tendo em vista que a música perpassa vários setores, quer dizer, pode está presente ou não em variados campos de atuação da censura, percebe-se em outros capítulos deste Decreto, mais precisamente nos capítulos IV, V e VI, que tratam “do teatro e diversões públicas”, “da radiofonia” e “dos programas”, respectivamente, a adoção dos mesmos procedimentos de censura prévia do artigo 4.º para a música que estiver inclusa dentro destes setores, sem perder de vista suas respectivas especificidades. Por isso, no que se refere ao setor de “teatro e diversões públicas” em geral e, dentro deste, a questão musical, no artigo 40 do capítulo IV, percebe-se o que passaria a depender da censura prévia feita pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, em seus incisos II, V e VII, como a seguir:

Art. 40. Dependirão de censura prévia e autorização do S.C.D.P.:

[...]

II – as irradiações, pela radiotelefonia, de peças teatrais, novelas, canções, discos cantados ou falados e qualquer matéria que tenha feição de diversão pública;

[...]

V – as execuções de discos cantados e falados;

[...]

VII – as apresentações de préstitos, grupos, cordões, ranchos, etc., e estandartes carnavalescos (RODRIGUES, MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 164).

Além do mais, logo depois, foi estabelecido no artigo 41 do referido decreto, no que concerne também ao conteúdo dos assuntos a serem previamente censurados, o seguinte:

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

a) contiver qualquer ofensa ao decôro público;

b) contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de gerir a prática de crimes;

c) divulgar ou induzir aos maus costumes;

d) fôr capaz de provocar o incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes;

e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;

f) fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;

g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interêsse nacional;

h) induzir ao desprestígio das fôrças armadas (RODRIGUES, MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 164).

Segundo Creuza Berg (2002. p. 89), esse decreto de 1946 será a essência da censura no regime militar, e todo trabalho que se destinasse ao público, durante o período militar, tinha como “pano de fundo” esses oito itens, estabelecendo “a censura prévia, organizada de maneira extremamente centralizada e dependente do Departamento de Polícia Federal”. Por outro lado, apesar de o artigo mencionado acima está dentro do capítulo que se refere ao “teatro e diversões públicas”, não podemos deixar de dizer que, mais à frente, no artigo 53, a referência em relação à música aparece explicitada mais detalhadamente. Ou seja, para que

sejam observados atentamente, para as canções, os mesmos procedimentos censórios relativos ao setor teatral, como segue: “Art. 53. No caso de censura referente à execução de canções e peças declamatórias, serão aplicados os mesmos processos adotados quanto às peças teatrais, excluídas as formalidades cênicas” (RODRIGUES; MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 166-167).

Acreditamos, então, que aquilo que foi colocado para o teatro, no artigo 43, de que a “censura manifestar-se-á no sentido de aprovação ou reprovação total ou parcial [...]”, em relação às peças teatrais, também pode ser aplicado para as canções. Como o parágrafo único desse artigo 43, no que se refere às apresentações de cantores/compositores e de grupos musicais que tinham suas músicas submetidas à censura, a partir do que foi estabelecido, a seguir: “Na hipótese de reprovação parcial fica facultado ao autor fazer a modificação que lhe aprouver, submetendo-a [novamente] à aprovação da censura 24 horas, pelo menos, antes do ensaio geral” (RODRIGUES; MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 165).

Além disso, depreende-se que aquilo que foi especificado para o teatro, no parágrafo único do artigo 44, em relação à antecedência dos requerimentos de pedidos de censura, assim como em relação ao tempo que o Serviço de Censura teria para fazer a análise e dar seu parecer de autorização ou negação, como dispõe o artigo 45, também aplicava-se sobre as canções. E, ainda, no que se refere ao resultado da deliberação da censura e quanto à representação e execução em todo o território nacional, após o certificado de aprovação – como especificado nos artigos 47 e 48 do referido decreto, respectivamente –, o mesmo poderia ser aplicado em relação às canções populares, como prossegue abaixo:

Parágrafo único [do Art. 44]. Os requerimentos que se referirem ao pedido de censura deverão ser apresentados com antecedência mínima de cinco dias da primeira representação, e deverão conter a denominação da peça ou número, o gênero, o nome do compositor ou autor, quando houver parte musicada [...].

Art. 45. Dentro do prazo de cinco dias, a contar do dia em que fôr requerida, será feita a censura e autorizada ou negada a representação ou execução, declarando-se, no caso de recusa, se esta é absoluta ou condicionada à supressão ou modificação dos tópicos indicados.
[...]

Art. 47. Qualquer que seja a deliberação da censura, um dos exemplares apresentados será conservado no arquivo do S.C.D.P., [...] e o outro conferido e visado, entregue ao interessado mediante recibo.

Art. 48. O certificado de aprovação de peças teatrais e os dos números de variedades autoriza a representação e execução em todo o território nacional (RODRIGUES, MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 165).

Como sugerimos acima, podemos perceber a abrangência dos procedimentos da censura teatral para a censura musical, pelo que foi estabelecido também no artigo 73 do

capítulo V, referente ao setor de “radiofonia”, como segue: “Art. 73. As audições públicas de discos falados ou cantados estão sujeitas às obrigações de prazo e outras consignadas em dispositivos regulamentares anteriores, nos pontos que lhes forem aplicáveis” (RODRIGUES; MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 168-169). No entanto, não podemos deixar de atentar para as especificidades do campo musical, sobretudo no que se refere aos procedimentos que deveriam ser adotados pelos cantores e/ou compositores quando da solicitação da censura de discos, como trata o artigo a seguir, em seus incisos de I a IV:

Art. 74. A solicitação da censura dos discos deve ser acompanhada de uma cópia fiel da peça nêle gravada, falada ou cantada, qualquer que seja a sua natureza e, além disso, deve conter:

I – o título do disco e seu gênero;

II – o nome do autor da peça gravada;

III – o nome do gravador ou da fábrica;

IV – a procedência do disco (RODRIGUES, MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 169).

Logo em seguida, no artigo 76 e em seu parágrafo único, podemos perceber, mais uma vez, essa abrangência e adaptação dos procedimentos da censura teatral para a censura musical, quando é referendado o seguinte:

Art. 76. Nas cópias das peças gravadas é que se manifestará a censura aprovando-as ou não segundo o mesmo critério adotado quanto à censura das peças teatrais e números de variedades.

Parágrafo único. Cada cópia, em duas vias rigorosamente iguais, corresponderá a um disco, sendo uma via destinada ao arquivo da censura e a outra restituída ao interessado (RODRIGUES, MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 169).

Foi a formulação desse decreto de 1946 que reestruturou o Serviço de Censura até o seu fim, com a Constituição de 1988, pois, de acordo com Beatriz Kushnir (2004, p. 83), “por 42 anos, um mesmo conjunto de artigos e normas balizou as atividades artísticas e orientou a programação de rádio, cinema, teatro, música e até mesmo da TV, muito embora tenha sido instaurado antes do advento deste último veículo”. Ou seja, esse decreto de 1946, segundo Creuza Berg (2002), também é a essência da censura no regime militar, não sendo jamais substituído ou modificado, quer dizer, a censura é que vai se adequando às necessidades do momento por outras legislações. As quais, acrescentamos, vieram se somar a estas, como as de 1965, 1968, 1969 e 1970, podemos dizer.⁵⁰ Como também, a Constituição outorgada em 1967, juntamente com a sua Emenda, de 1969.

⁵⁰ A legislação era a seguinte, respectivamente: Decreto n.º 56.510/65; Lei n.º 5.536/68; Decreto-lei n.º 898/69; e Decreto-lei n.º 1.077/70. No entanto, os dois últimos, referentes aos anos de 1969 e 1970 serão trabalhados apenas no último tópico deste capítulo.

Desse modo, a partir de 1965 uma nova legislação foi sendo adaptada pelo regime militar, “aproveitando muitos artigos já existentes e criando novos mecanismos que melhor atendessem às suas necessidades coercitivas”, pois, como a censura musical era feita previamente, isso conferia ao processo censório “uma grande capacidade de coerção”. Além de ser orientado “no sentido de preservar a moral vigente e o poder constituído”, de acordo com Maika Lois Carocha (2006a, p. 195; 2006b, p. 1). Então, um dos novos mecanismos que foi criado pelo regime militar, foi o Decreto n.º 56.510, de 28 de junho de 1965, para readaptar a censura de diversões públicas, principalmente a seção IV do referido decreto e suas subseções I, II, III, IV e V.⁵¹ A seção IV trata da competência do Serviço de Censura de Diversões Públicas em seu artigo 175, merecendo destaque seus incisos I e II, como seguem abaixo:

Art. 175. Ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), diretamente subordinado à Polícia Federal de Segurança Pública, compete:

I – Coordenar, em todo o território nacional, do ponto de vista doutrinário e normativo, as atividades inerentes à Censura Federal, a serem desempenhadas pelo órgão central e pelos demais descentralizados nas Delegacias Regionais;

II – Unificar a orientação da Censura Federal, em todo o território nacional.⁵²

Por conseguinte, o artigo 176 desse decreto trata das incumbências relativas ao chefe do SCDP, e entre elas podemos destacar as que estão nos incisos I, II, VIII, XI, XVII e XVIII, a seguir:

Art. 176. Ao chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, [...] compete:

I – Coordenar e orientar em todo o território nacional os serviços de Censura Federal de Diversões Públicas;

II – Baixar portarias e instruções definidoras e reguladoras de todas as atividades operacionais, a serem desempenhadas pelo órgão central e pelos serviços correspondentes;

[...]

VIII – Prestar às Delegacias Regionais da Polícia Federal todas as informações que lhe forem solicitadas, sobre assuntos de sua competência;

[...]

XI – Requisitar diárias, ajuda de custo ou quaisquer outras vantagens pecuniárias, para os funcionários do Serviço, que se devam deslocar da sede;

[...]

XVII – Solicitar às demais autoridades policiais as providências que julgar convenientes, para o fiel cumprimento das deliberações da Censura, bem como o perfeito funcionamento dos Serviços de Censura de Diversões Públicas;

⁵¹ O que também chama a atenção nesse decreto é o seu próprio tamanho, com sua composição totalizando 562 artigos, ou seja, maior até mesmo que as Constituições que viriam depois dele: a de 1967 (com 189 artigos) e a de 1969 (que mesmo com a Emenda Constitucional n.º 1 acrescida à de 1967 ficou com 200 artigos).

⁵² Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/sicon/ExecutaPesquisaBasica.action>>. Acesso em: 15 nov. 2009.

XVIII – Aprovar ou não as multas aplicadas pelos fiscais, no campo de Censura Federal no cinema, rádio, teatro, televisão, clubes e outros campos de diversões.⁵³

Em seguida, temos a subseção I, onde está incluso o artigo 177, que vai basicamente sistematizar como se deu a composição do SCDP em suas respectivas partes, que compõem cada uma, outras subseções, como segue:

Art. 177. O Serviço de Censura de Diversões Públicas compreende:

- I – Secretaria;
- II – Seção de Censura;
- III – Seção de Fiscalização;
- IV – Arquivo.⁵⁴

Entre essas subseções, queríamos chamar a atenção para alguns pontos das competências da Seção de Censura presentes nos artigos 179 e 180, como estão descritos a seguir:

Art. 179. À Seção de Censura, compete:

[...]

II – Efetuar as censuras prévias determinadas diretamente pelo Chefe do Serviço;

III – Efetuar a censura em teatro, cinema, rádio, televisão, clubes, bailados e outros, inclusos no campo de censura de diversões públicas;

[...]

Art. 180. Para um melhor desempenho das atribuições que lhe são cometidas a Seção de Censura contará:

- I – Turma de Censura Cinematográfica;
- II – Turma de Censura de Teatro e Congêneres.

Tendo em vista o que especificamos acima sobre o Decreto nº 56.510, de 28 de junho de 1965, não encontramos, pelo menos no artigo 176 desse decreto, a afirmação feita por Maika Lois Carocha (2006b, p. 2; 2006a, p. 200) de que o Decreto 56.510, em seu “artigo 176 versou sobre a unificação dos critérios para a liberação das letras musicais”. Ou ainda, que: “Ficou decretado que as letras de música seriam censuradas exclusivamente em Brasília, o requerente de censura seria o autor ou seu outorgante, devendo anexar original e duas cópias carbônicas sem borrão ou rasura. O prazo para o exame da letra era de 30 dias”. Aliás, apesar de Carocha (2006a, p. 200 [nota 22]; 2006b, p. 6 [nota vii]) incluir o decreto de 1965 na coleção de leis que consta do livro *Censura Federal*, basta uma rápida olhada em seu sumário para percebermos que o referido decreto também não consta do mencionado livro.

Já na Constituição autoritária de 1967, no que se refere às diversões públicas e em correlação com a chamada Segurança Nacional, sob os auspícios da Polícia Federal,

⁵³ Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/sicon/ExecutaPesquisaBasica.action>>. Acesso em: 15 nov. 2009.

⁵⁴ Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/sicon/ExecutaPesquisaBasica.action>>. Acesso em: 15 nov. 2009.

encontramos no inciso VII do artigo 8.º do capítulo 2, como competência da União, o que segue abaixo:

Art. 8.º Compete à União:

[...]

VII – organizar e manter a polícia federal com a finalidade de prover:

[...]

c) a apuração de infrações penais contra a segurança nacional, a ordem política e social, ou em detrimento de bens, serviços e interesses da União, assim como de outras infrações cuja prática tenha repercussão interestadual e exija repressão uniforme, segundo se dispuser em lei;

d) a censura de diversões públicas.⁵⁵

É importante mencionar também, tendo como referência a inserção da censura de diversões públicas na Constituição de 1967, o parágrafo 8.º do artigo 150 do capítulo 4, referente às irônicas “garantias e direitos individuais”, em que está contido, claramente, a continuidade da censura de diversões públicas, dessa forma:

Art. 150. A Constituição assegura aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

[...]

[Parágrafo] 8.º É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica e a prestação de informação sem sujeição à censura, salvo quanto a espetáculos de diversões públicas, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos independe de licença da autoridade. Não será, porém, tolerada a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de raça ou de classe.⁵⁶

Para Maika Lois Carocha (2006b, p. 1 e 6 [nota ii]; 2006a, p 195), logo no início do regime militar brasileiro, a censura de diversões públicas tinha “o seu funcionamento apenas em nível regional”, pois, com o Decreto n.º 50.518, de 1961, o então presidente Jânio Quadros, pressionado por entidades católicas conservadoras, teria concedido aos estados federativos o direito de exercer censura. Esse argumento da autora é feito com base em Alexandre Ayub Stephanou (2001, p. 268-269), o qual assinala que:

Atendendo às reivindicações de setores conservadores, em especial das entidades católicas, como a Confederação das Famílias Cristãs, Jânio Quadros havia assinado o Decreto n.º 50.518, em 5 [sic] de maio de 1961, concedendo aos estados federativos o direito de exercer censura. A Censura Federal vinha sendo considerada, por esses setores conservadores, muito condescendente, principalmente quanto ao aspecto da moralidade.

⁵⁵ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constitui%C3%A7ao67.htm>. Acesso em: 25 nov. 2009.

⁵⁶ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constitui%C3%A7ao67.htm>. Acesso em: 25 nov. 2009.

Entretanto, não podemos perder de vista que o próprio decreto mencionado acima por Maika Lois e por Stephanou, não pode ser visto tendo em conta sua expansão e aplicação para todos os setores de diversões públicas, como o setor musical, por exemplo. O referido decreto se refere somente ao setor de cinema, na medida em que dispõe “sobre a fiscalização e controle da entrada de filmes cinematográficos destinados à projeção nos cinematógrafos e pela TV, e dá outras providências” (RODRIGUES; MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 193). Esse decreto, datado de 2 de maio de 1961, é composto por apenas três artigos, e menciona no artigo 1.º, um dos principais, o seguinte:

Art. 1.º Ficam as autoridades policiais encarregadas da censura, controle e fiscalização das diversões públicas nos Estados autorizadas, para o efeito de aprovação dos programas cinematográficos e das emissoras de televisão, a exigir toda a documentação indispensável, sobretudo aduaneira, devidamente registrada no Banco do Brasil, referente aos filmes que importarem, quer em negativo, quer em positivo (RODRIGUES, MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 193).

Além do que está mencionado acima, que o artigo se refere apenas aos filmes importados que seriam exibidos nos programas cinematográficos e de televisão, também percebe-se que o direito de alguns estados federativos de exercer censura já existia antes mesmo desse decreto de 1961, na medida em que o artigo está especificando: “Ficam as autoridades policiais encarregadas da censura, controle e fiscalização das diversões públicas nos Estados autorizadas [...] a exigir toda a documentação indispensável [...] referente aos filmes que importarem [...]”. Ou seja, seriam as mesmas autoridades policiais que já eram encarregadas da censura, controle e fiscalização das diversões públicas nos Estados que, por ventura, vigorassem as censuras regionais, que também ficariam autorizadas, a partir daquele momento, a exigir toda a documentação referente aos filmes importados, e não outras autoridades.

Outra discordância nossa em relação à Maika Lois (2006b, p. 1 e 6 [nota iii]; 2006a, p. 196), diz respeito ao Decreto-lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966, visto que ela destaca que esse decreto “[...] estabeleceu a exclusividade da União para a execução da censura”, e que, assim, o processo de centralização da censura no Serviço de Censura de Diversões Públicas, no Distrito Federal, teria sido intensificado. Em primeiro lugar, esse decreto também diz respeito somente à censura de filmes, não podendo ser estendido para todos os setores das diversões públicas, como o setor de música, por exemplo. Tendo em vista que o referido decreto está especificando que: **“Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art. 45 da Lei n.º 4.131, de 3-9-62, prorroga por 6**

meses dispositivos de Legislação sôbre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências (RODRIGUES; MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 318, grifo do original).

Portanto, a competência da União sobre a censura, neste caso, se referia apenas à censura de filmes, como está mencionado acima.⁵⁷ Além do mais, o Decreto-lei n.º 43, de 1966, também teve a incumbência de criar o INC (Instituto Nacional do Cinema), responsável pela política governamental relativa ao setor de cinema, e que seria uma autarquia federal subordinada ao Ministério da Educação e Cultura, não mais ao Ministério da Justiça. Ao passo que a este último, estava subordinado o Serviço de Censura de Diversões Públicas. Não podemos esquecer, também, das competências relativas ao INC, como percebe-se por alguns artigos desse decreto, citados abaixo:

Art. 1.º É criado o Instituto Nacional do Cinema (INC), com o objetivo de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior.

Art. 2.º O INC é uma autarquia federal, com autonomia técnica, administrativa e financeira, diretamente subordinada ao ministério da Educação e Cultura, nos termos da presente lei.

[...]

Art. 4.º Ao INC compete:

[...]

II – regular, em cooperação com o Banco Central da República do Brasil, a importação de filmes estrangeiros para exibição em cinemas e televisão;

[...]

XII – fiscalizar, em todo o território nacional, o cumprimento das leis e regulamentos das atividades cinematográficas;

[...]

XIV – aplicar multas e demais penalidades previstas no Decreto-lei número 43, de 18-11-66 (RODRIGUES; MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 318-319).

Por outro lado, para Carocha (2006b, p. 2; 2006a, p. 197) e Stephanou (2001, p. 270), a oficialização da centralização da censura em Brasília, se deu através da imposição da Constituição autoritária de 1967, destacada acima. Para Douglas Marcelino (2009, p. 319), também foi com a Constituição de 1967 que a centralização foi oficializada. Segundo ele, com a designação do DFSP para DPF, simplesmente, e com a Constituição de 1967, ficou consolidada “a perspectiva de centralização da censura de diversões públicas na União, através do Departamento de Polícia Federal [DPF]”. No entanto, ainda segundo Marcelino

⁵⁷ Sobre a censura ao setor de cinema durante a ditadura militar brasileira, ver: SIMÕES, Inimá Ferreira. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. do SENAC, 1999. E também: SIMÕES, Inimá Ferreira. *A censura cinematográfica no Brasil*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 347-376.

(2008, p. 31, [nota 4]), foi somente em “1972, [que] o SCDP tornou-se Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)”.⁵⁸ Já para Carlos Fico (2002, p. 266; 2004a, p. 98), a centralização da censura em Brasília, no que se refere ao setor teatral especificamente, só foi feita a partir de 1969.⁵⁹ Não obstante, assim como Miliandre Garcia (2008) e Inimá Simões (1998), este tratando da censura ao cinema e aquela sobre a censura ao teatro, e ambos usando como recorte temporal o período do regime militar brasileiro, também acreditamos que a centralização da censura de diversões públicas em Brasília começa a partir de 1967, com a Constituição imposta aos brasileiros naquele ano.⁶⁰ Porém, estamos tomando como referência, em particular, os setores teatral e musical.

Quanto ao setor musical, mais especificamente, podemos dizer que a centralização começa em 1967, mas, sua concretização só se processa mesmo na virada da década de 1960 para a de 1970, e mais ainda nos primeiros anos da década de 1970. Daí ser raro encontrarmos pareceres da Censura Federal sobre o campo da música popular em geral, e da música de protesto, em particular, antes de 1968, por exemplo, ou seja, referente aos anos de 1964 a 1968. E por isso, também, a pouca quantidade de pareceres da Censura Federal sobre a censura musical na virada da década de 1960 para a de 1970. Ainda em relação à música, o censor Coriolano de Loyola Cabral Fagundes destacou que era dever do órgão censório velar para que esse “ramo de atividade artística criativa”, no caso a música, fosse “um manancial de educação popular e não um instrumento de deseducação das massas”. Por essa razão, continua Coriolano Fagundes (1974, p. 220) com o seu argumento,

o técnico de censura, ao apreciar as letras de canções, deve atentar para a correção da linguagem, a propriedade e adequabilidade dos termos e expressões utilizados, prevenir-se contra cacófatos ou utilização de palavras obscenas, vulgares e a possibilidade de, no ato da interpretação, obterem-se efeitos vocálicos que, com conotação excessivamente maliciosa, resultem em sons ou gemidos imorais. Tal procedimento por parte da autoridade censória é adotado tendo em vista que as composições bem sucedidas serão posteriormente gravadas, tornando-se acessíveis ao grande público por meio da radiodifusão.

⁵⁸ Porém, segundo Kushnir (2004, p. 185), menos de um ano após outubro de 1970 (portanto em 1971), quando o general Caneppe substituiu Walter Pires no comando do DPF, o advogado Rogério Nunes, que também era policial desde 1936 e censor de carreira, tornou-se o novo diretor da censura de diversões públicas, operando “grandes transformações nessa área, que, logo de início, deixou de ser um serviço para se converter numa divisão – a DCDP –, ganhando assim em autonomia dentro do DPF”.

⁵⁹ Acreditamos que há um erro em relação ao ano do relatório mencionado por Carlos Fico (2004a, p. 119 [nota 104]; 2002, p. 282 [nota 75]) para comprovar essa centralização da censura ao teatro, visto que o ano e o relatório mencionados por ele são: “Relatório de 21 de novembro de 1960 ao diretor da Divisão de Operações do DPF [...]”. Ou seja, nove anos antes da data que ele menciona como a da centralização, a qual só teria ocorrido em 1969.

⁶⁰ Ver a estrutura dos órgãos central e descentralizados da censura de diversões públicas nos anexos apostos no final deste trabalho.

Outro instrumento legal referente à música, principalmente a dos Festivais, segundo Coriolano, foi o Decreto n.º 61.123/67. Por meio dele, os festivais de canções populares realizados no país, não poderiam “incluir nas respectivas programações as composições cujas letras”, segundo ele, não estivessem “desembaraçadas por órgão censório do DPF”. Nesse sentido, na hipótese de inclusão de canto de música não liberada pela censura, o promotor do evento também seria responsabilizado juntamente com o respectivo cantor. Por isso, competia ao promotor diligenciar no sentido de que não fosse programada canção alguma em situação irregular, conforme item IV, do artigo 18 do Decreto n.º 61.123/67. Não obstante, a inclusão de uma letra ainda não “desembaraçada” no ato da apresentação pública representava “*alteração de programação*, infração prevista no Art. 12 do referido decreto e punível com multa, aplicada em dobro nas reincidências ou suspensão do festival”, segundo o artigo 26 e parágrafo único do diploma legal em apreço (FAGUNDES, 1974, p. 221, grifo do autor).

Entre 1964 e 1968, portanto, a Censura Federal foi ficando, paulatinamente, com uma atuação mais centralizada, tendo cada vez mais ampliado seu poder e seus campos de atuação. Como resultado desse processo, entre outros exemplos, o “festival de Cinema Amador do *Jornal do Brasil*, que ocorreu sem censura de 1965 a 1967, no ano de 1968 teve seus filmes completamente mutilados pela ação censória”, segundo Stephanou (2001, p. 260). Já no Festival de MPB de 1968, da TV Record, muitas canções acabaram sofrendo cortes. Lembremo-nos, por exemplo, que “Adílson Godoy, teve cortadas as palavras *general*, [e] *bomba*, e as frases *essa gente sem caminho* e *lei da minha sorte*; Maranhão teve vetado *Mariana pecava, minha carne era dela*, [e] *um quatro pras duas*; Tom Zé teve que excluir a palavra *bomba* e a frase *Em Brasília veraneio*”. Além de outros, como Os Mutantes, que tiveram vetados os versos “*para o Sancho descer e o Pixote subir, vê que tudo passou e Armadura e espada a rifar*”. Enquanto que Sérgio Ricardo “teve um trecho inteiro cortado: ‘*No conto que eu canto pra mentir/ De primeiro de abril*’” (STEPHANOU, 2001, p. 260 e nota 90, grifos do autor).

Porém, um ano antes, no II Festival de MPB, da TV Record, Sérgio Ricardo não conseguiu apresentar sua canção intitulada *Beto bom de bola*, devido às vaias do público presente, e, irritado, quebrou o seu violão e arremessou contra a plateia, sendo desclassificado⁶¹ (STEPHANOU, 2001, p. 144 [nota 84]). Um episódio semelhante aconteceu no ano posterior, em 1968, agora no FIC (Festival Internacional da Canção), da TV Globo, e envolvendo Caetano Veloso. O qual foi impedido de cantar sua canção intitulada *É proibido*

⁶¹ O mesmo Sérgio Ricardo que também foi autor das trilhas sonoras dos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe* (STEPHANOU, 2001, p. 144 [nota 84]), ambos do cineasta baiano Glauber Rocha.

proibir, que apesar do aparente apelo de protesto do título e do refrão: “É proibido proibir/ É proibido proibir/ É proibido proibir”, as vaias foram tão estrondosas que ele não teve condições de finalizar a canção. Era uma canção que falava em derrubar as estantes, prateleiras e vidraças, no momento em que o público, composto de estudantes universitários e de membros da esquerda, queriam hinos de luta (NAPOLITANO, 2007), e se possível de guerra, pelo desejo de alguns. Dizia um trecho desta canção: “[...]/ Eles estão nos esperando/ Os automóveis ardem em chamas/ Derrubar, as prateleiras/ As estantes/ As estátuas/ As vidraças/ Louças/ Livros sim/ E eu digo sim/ E eu digo não ao não/ E eu digo/ Proibido proibir/ É proibido proibir/ [...]”.

Uma canção que também fazia referência as agitações estudantis de maio de 1968 na França e no mundo, ao dizer “os automóveis ardem em chamas” e falar em “derrubar as estátuas”. Lembremos que ano depois da exibição dessa canção, Caetano Veloso, juntamente com Gilberto Gil, tiveram que deixar o Brasil e se exilar na Inglaterra. Mas, voltando às vaias direcionadas a Caetano, quando da apresentação desta canção, ele não se conteve, interrompeu o seu canto e esbravejou, disparando essas palavras:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder!? Vocês tem coragem de aplaudir este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir o ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada! [...]. Absolutamente nada! [...] Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve a coragem de assumir a estrutura de Festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem [...] de assumir essa estrutura e fazê-la explodir, foi Gilberto Gil, e fui eu! Não foi ninguém! [...]. Vocês estão por fora [...]. Mas que juventude é essa? [...] Vocês jamais tocarão em ninguém! Vocês são iguais sabe a quem? [...] (Tem som no microfone?). [...] Aqueles que foram na *Roda Viva* e espancaram os atores. Vocês não [...] diferem em nada deles. [...] (Isso [...] não tem nada a ver com a música). O problema é o seguinte: estão querendo policiar a música brasileira, a música americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho, o que é que vocês querem? Eu vim aqui pra acabar com isso. Eu quero dizer ao júri: me desclassifique! Eu não tenho nada a ver com isso! [...] Gilberto Gil está aqui comigo pra nós acabarmos com o Festival! Com toda a imbecilidade que reina no Brasil. [...] Não fingimos aqui que desconhecemos que seja um Festival, não. (Ninguém nunca me ouviu falar assim, entendeu?). Só queria dizer isso [...]. Se vocês [...] em política forem como são em estética, estamos feitos. [...] O júri é muito simpático, mas é incompetente. [...].

Depois de esbravejar e disparar suas palavras contra tudo e contra todos, Caetano Veloso ainda tentou cantar *É proibido proibir*, novamente, começando: “Me dê um beijo meu amor/ Eles estão nos esperando/ Os automóveis ardem em chamas/ Derrubar, as prateleiras/ As estantes/ As estátuas/ As vidraças/ Louças/ Livros, sim!/ E eu digo sim!/ E eu digo não ao

não!/ E eu digo/ Proibido proibir”. Mas as vaías não pararam, continuaram o tempo todo. Logo em seguida, em continuação ao último verso da referida canção, que dizia “é proibido proibir”, ele diz: “fora do tom, sem melodia, não é júri, não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil. Ficaram por fora! Gil fundiu a cuca de vocês, hem! É assim que eu quero ver”. E finaliza de vez com a expressão: “Chega!”.⁶² De certa forma, podemos dizer que esse episódio descrito acima, fazia parte daquilo que anos mais tarde, o cineasta Cacá Diegues qualificou, pela primeira vez, de patrulhas ideológicas (ARAÚJO, 2007, p. 271).

Destarte, em ralação ao setor teatral, especificamente, ocorreu um episódio curioso em julho de 1965 envolvendo o teatrólogo Dias Gomes, que teve sua peça intitulada *O berço do herói*, liberada pela censura do Rio de Janeiro, e, logo em seguida, vetada. Segundo Alexandre Stephanou (2001, p. 264 e nota 95), esse “misterioso veto ([visto que] não era fornecido nenhum nome, [...] apenas se dizia que vinha *de cima*), na verdade, era do governador Carlos Lacerda (pressionado por setores militares), que considerou a peça pornográfica e subversiva”. Ele teria justificado “a proibição de *O berço do herói* e a liberação de *Toda nudez será castigada*, porque Nelson Rodrigues seria só pornográfico, enquanto Dias Gomes seria pornográfico e subversivo”. Um fato que marcou tanto Dias Gomes que seu livro de memórias, elaborado trinta e três anos depois, chamou-se justamente *Pornográfico e subversivo*, segundo Stephanou (2001, p. 264 [nota 95]). Portanto, apesar de defendermos que houve no Brasil uma atuação maior da censura política sobre as músicas de protesto entre os anos de 1969 e 1974, não estamos querendo dizer, com isso, que não houve também censura moral ou político-moral, além de repressão, no início da ditadura militar brasileira, no período de 1964 a 1968, nem muito menos que a censura neste último período mencionado tenha ficado circunscrita ao setor musical.⁶³

Também sobre o teatro, a atriz Ítala Nandi, depois de falar da censura à peça *O rei da vela*, expressou um pouco da angústia e indignação dos artistas do teatro por causa da censura, nestes termos: “Um mês, dois meses de ensaio, gastava uma grana, montava o espetáculo, chegava um censorzinho de merda lá, olhava, e dizia assim: tá proibida a peça!”. Ela diz que em uma cena de *O rei da vela*, aparecia um boneco que levantava um pau por entre as pernas e disparava, como se fosse um tiro de canhão. Cena que acabou sendo proibida pela censura. Por isso, declarou ela: “tivemos que desatarraxar o pau do boneco (risos). Depois, fomos

⁶² Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=mCM2MvnMt3c>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

⁶³ Para mais detalhes e mais casos sobre a censura ao setor teatral durante o regime militar brasileiro, por exemplo, inclusive com ênfase na censura política, ver: “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. 420 p. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

fazer, com o advogado, um *habeas corpus* para liberar o pau do boneco (mais risos)”.⁶⁴ Outro episódio bastante cômico foi relatado pelo ator Sérgio Mamberti, em relação ao teatro, agora sobre a exibição, no Teatro do Rio, da peça *Electra*, do teatrólogo Sófocles, da Grécia Antiga, que estava sendo encenada no Rio de Janeiro. Diz Mamberti: “Veio um senhor da polícia lá, que não era o mesmo inspetor Mário, e perguntou assim: ‘aliás, essa peça é muito subversiva, onde está esse Sófocles!?’”, que era o autor grego (risos). Aí a Glauce Rocha falou assim pra ele: ‘O senhor vai ter uma certa dificuldade de encontrá-lo, porque ele morreu há dois mil anos atrás’ (mais risos)”.⁶⁵

Podemos perceber, contudo, para além da censura, atos de repressão, como ocorreu em 1968, em São Paulo, no Teatro Galpão, com os atores da peça *Roda Viva*, em sua segunda temporada (depois de estrear no Rio no início daquele ano). Eles foram espancados pelos membros do CCC (Comando de Caça aos Comunistas), organização terrorista de direita, a serviço do regime militar, numa ação rápida e eficaz, como declarou Sérgio Mamberti: “Eles entraram no camarim das mulheres, já dando porrada mesmo! E... [...] puxavam as mulheres pelos seios, pelos bicos dos seios. E aí eu vi o teatro todo quebrado! Foi uma coisa tão rápida, feito uma alteração, que durou três minutos. [...] Eles quebraram o teatro inteiro, bateram nas pessoas. Mas no dia seguinte o teatro tava lotado”. Ainda sobre a peça *Roda Viva*, através de depoimento do teatrólogo José Celso Martinez Corrêa, diretor da peça e fundador do Teatro Oficina, podemos perceber a visão dos militares sobre os organizadores do referido espetáculo: “Eles achavam que nós usávamos métodos de hipnose, apreendidos com os chineses; que os chineses tinham métodos de hipnotização; [e] nós hipnotizávamos o público, porque o público participava do espetáculo, né. Aí eu fui preso, [...] [e através de] um médico do Exército, [...] me interrogaram, queriam me interrogar sobre os métodos que a gente utilizava”. Entretanto, ao finalizar, ele desabafa assim: “Esse ataque já aconteceu, não tem a menor importância! Muito mais importante foi a peça; a peça era extraordinária, a peça encontrava o público com a plateia, misturava tudo”.⁶⁶

Foi relatado pelo escritor e poeta Ferreira Gullar, autor do cordel *João-Boa Morte*, outro depoimento a respeito de uma ação dos membros do CCC, agora no Teatro Opinião. Um episódio que apresenta, como diz ele, “um troço bastante curioso”. Quando estava sendo

⁶⁴ Depoimento presente em vídeo-documentário, intitulado “Censura à imprensa – parte 2”. Disponível em: <<http://youtube.com.br/watch?v=DUYoht357Gs&feature=related>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

⁶⁵ Depoimento presente em vídeo-documentário, intitulado “Censura à imprensa – parte 2”. Disponível em: <<http://youtube.com.br/watch?v=DUYoht357Gs&feature=related>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

⁶⁶ Depoimento presente em vídeo-documentário, intitulado “Censura à imprensa – parte 2”. Disponível em: <<http://youtube.com.br/watch?v=DUYoht357Gs&feature=related>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

feita a apresentação de uma peça neste teatro,⁶⁷ teria ocorrido a seguinte situação, como relatou Gullar: “E aí um cara gritou: ‘comunista!’. Um [...] sujeito lá gritou, o do tal grupo, lá: ‘comunista!’. E aí, o Paulo Autran levou um susto, né, mas retomou o texto da peça; e aí o outro gritou: ‘comunista!’. Bom, aí o Paulo continuou, e aí o resto da plateia começou a aplaudir, né. E quando ele [o cara] falava, a plateia vaiava, e [depois] aplaudia e gritava: ‘liberdade! liberdade!’”. Em seguida, continua Ferreira Gullar: “Aí os caras tiveram que ficar quietos lá, no canto deles. Avisamos a polícia [que] foi revistá-los. Então foi um troço bastante curioso, porque a polícia era da ditadura [...]; e a situação foi de tal ordem, que nós conseguimos fazer com que a polícia da ditadura prendesse os caras, lá, que eles mesmos tinham colocado [...]”.⁶⁸

Por outro lado, voltando à discussão anterior, não estamos negando que até mesmo no período anterior ao golpe de 1964 – entre a ditadura do Estado Novo e a ditadura do regime militar –, tenha ocorrido censura. Lembremos de um episódio do segundo semestre de 1955, em torno do filme *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Em agosto de 1955, o chefe do SCDP, Luís Alexandre Lafaiete Stokler, liberou o filme para maiores de dez anos, mas, no final do mês seguinte, o seu superior, o coronel Geraldo de Menezes Cortes, chefe do DFSP, decidiu pela proibição da exibição do filme em todo o território nacional, cassando o parecer original. Ele assinalou o seguinte em seu despacho: “as várias histórias que compõem o referido filme apresentam tipos de delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta em certo ponto é até enaltecida”. Além de que, este filme, segundo ele, “só apresenta aspectos negativos e foi feito com tal habilidade que serve aos interesses políticos do extinto PCB”.⁶⁹ Existia ainda, segundo ele, outro agravante neste filme: “A figura do coronel do interior, inculto e boçal, e apresentado como deputado federal, significa um achincalhe imperdoável à Câmara dos Deputados” (CORTES apud SIMÕES, 1998, p. 46 e 47). Ainda foi percebido por ele, no referido filme, um grande sacrilégio, pois, “no exato momento em que aparece a imagem do Cristo Redentor, a letra da música de Zé Keti dizia ‘eu sou o rei dos terreiros’” (SIMÕES, 1998, p. 47).

Não obstante, contrariamente ao que formulou Maika Carocha (2007) – quando destaca que havia censores específicos para cada setor cultural, isto é, censores que seriam responsáveis pelo exame de filmes, outros que examinavam letras musicais, os que ficavam

⁶⁷ Por este curto vídeo-documentário não dá para sabermos exatamente a qual peça teatral está se referindo Ferreira Gullar.

⁶⁸ Depoimento presente em vídeo-documentário, intitulado “Censura à imprensa – parte 2”. Disponível em: <<http://youtube.com.br/watch?v=DUyoht357Gs&feature=related>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

⁶⁹ Colocado na ilegalidade desde o ano de 1947, durante o governo Dutra, como mencionamos anteriormente.

responsáveis por peças teatrais, os que se encarregavam dos livros etc. —, afirmamos que, ao invés disso, os censores praticavam o exercício da censura nos mais variados campos artístico-culturais, realizando uma espécie de trabalho censório polivalente, como afirmou Miliandre Garcia (2008). O que também é confirmado por Inimá Simões (1998, p. 77 [nota 2]), em seu trabalho sobre a censura ao cinema durante o regime militar brasileiro, quando diz que é preciso esclarecer que o censor não julgava “apenas filmes. Ou peças de teatro. Ou livros. Todos eles eram submetidos a um sistema de rodízio, dando pareceres sobre as mais diversas formas de expressão artístico-cultural”. E isso pode ser evidenciado através de pareceres elaborados pelos próprios técnicos de censura, sobre o campo da música popular, mas também sobre os setores de cinema e teatro, entre outros.

No setor cinematográfico, por exemplo, podemos mencionar o caso do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha.⁷⁰ Segundo Inimá Simões, logo após o golpe de 1964, ainda em abril, o general Otávio Velho promoveu uma projeção deste filme para uma plateia seleta de oficiais graduados. Ao terminar a sessão, um dos oficiais levantou-se pedindo a queima dos negativos daquele filme, enquanto outro “pondera: ‘Olha, temos que ver esse filme na moviola, porque a mensagem está nas entrelinhas’” (SIMÕES, 1998, p. 74). Quando da chegada do filme à censura, “cinco funcionários foram destacados para a tarefa de censurar o filme”, embora o habitual, segundo Simões (1998, p. 74), fosse três. Entre estes cinco censores, estavam nomes como Carlos Rodrigues e Carlos Guterres. Este, declarou o seguinte sobre o filme:

Baseada esta película em costumes do norte, onde o mesmo desenrola-se [...]. História do gênero de Lampião, incluindo macumbeiros, e não deixando fugir a pobreza do povo nordestino, onde há um personagem tipo de moçoíno propriamente dito em filmes americanos. Digo mais, essa película mostra em demasia a pobreza brasileira onde não há razão de deixarem rodar em outras cabines estrangeiras, para não ridicularizar o país (GUTERRES apud SIMÕES, 1998, p. 75).

O técnico de censura de nome Carlos Rodrigues (um dos organizadores do livro *Censura Federal*, citado neste trabalho), fez, digamos, uma espécie de apreciação crítica às avessas, sobre o mesmo, quando “explica que ‘o filme poderia perfeitamente ser cortado em diversas cenas onde os personagens se arrastam. Demonstra no caso a inexperiência do diretor’”. Apesar de ter sido excelentemente fotografado em preto e branco, segundo ele, bem

⁷⁰ O crítico José Carlos Avellar, que esteve presente na primeira exibição do filme, em 13 de março de 1964, no Cine Vitória, no Rio de Janeiro, relatou depois que a maioria das pessoas que estavam presentes, saíram dali diretamente para o comício de Jango, na Central do Brasil, pelas Reformas de Base. Mas os conspiradores, militares e civis, também estavam mobilizados, nos derradeiros preparativos para dar um basta ao que chamavam de baderna geral, sob a ameaça onipresente dos comunistas que, segundo eles, terminaria com a implantação de uma República Sindicalista no Brasil (SIMÕES, 1998, p. 73).

como possuir “‘tomadas’ de efeito magnífico” (SIMÕES, 1998, p. 75). Além desses dois censores, os outros três que analisaram o filme foram: José Vieira Madeira, Coriolano de Loyola Fagundes e Maria Ribeiro. Portanto, na análise deste filme aparecem nomes que assinaram outros pareceres referentes ao setor musical, por exemplo, como José Vieira Madeira e Carlos Guterres (como veremos no 3.º capítulo). Já em abril de 1967, o SCDP recebia para avaliação, outro filme de Glauber Rocha: *Terra em transe* (um título bastante sugestivo para o Brasil, naquele momento), sendo destacado novamente um grupo de cinco censores para fazer a análise. Sílvio Domingos Roncador, de acordo com Inimá Simões (1998, p. 89), “ponderou que o filme ‘procura transmitir uma mensagem indiscutivelmente de cunho esquerdista e, neste amplo campo de idéias afins, procura timidamente uma definição marxista”.

Já a censora Jacira Oliveira – que teve o ímpeto de pedir a prisão de José Mojica Marins, o Zé do Caixão, por causa de *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, de 1966⁷¹ – declarou, como mostra Inimá Simões (1998, p. 89), que a película em apreço tinha “um enredo totalmente confuso, talvez um subterfúgio de que tenha lançado mão Glauber Rocha para poder realizar uma obra de fundo nitidamente subversivo sem ser molestado pelas autoridades de nossa pátria”. Ela finalizou sua análise, associando *Terra em transe* a outro filme, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, além de ver vários problemas decorrentes tanto da má distribuição de riquezas no Brasil, quanto da própria conjuntura imposta pelo regime militar apenas como “chavões” que eram usados por alguns cineastas. “Por tudo isso considero o filme altamente subversivo, pois os mesmos chavões usados em outros filmes como *Os fuzis*, são usados nesta película, tais como fome do povo, luta pela posse da terra, influência da Igreja no Estado, o povo pegar em armas para defender seus bens, são empregados sempre como um metódico conta-gotas”⁷² (OLIVEIRA apud SIMÕES, 1998, p. 89).

Porém, após a análise de *Terra em transe*, pelo SCDP, explodiu um escândalo nesse Setor. O seu chefe, Romero Lago, na verdade não era quem dizia, ou seja, “Antônio Romero

⁷¹ Quando da análise do filme *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, de Zé do Caixão, a censora Jacira Oliveira concluiu seu argumento pelo veto do filme com uma frase ameaçadora: “Se não fugisse à minha alçada, seria o caso de sugerir a prisão do produtor” (SIMÕES, 1998, p. 86).

⁷² O filme *Os fuzis*, segundo Inimá Simões (1998, p. 109-110), era aplicado como estudo de caso, quando da formação dos censores, pelos professores da Academia Nacional de Polícia. Sobre este filme, foi destacado que era tecnicamente desequilibrado e dificilmente seria entendido pela grande massa aficcionada por cinema, “em suas mensagens de cunho marxista”. Tendo em vista, ainda, que o objetivo do filme era atingir: “[a] fixação da ‘Estética da Fome’; desmoralização das crenças religiosas; exaltação à violência; solapamento das instituições democráticas; solapamentos das forças policiais; arregimentação das massas rurais; [e] conscientização da intelectualidade burguesa face ao drama da miséria das áreas do interior”. Na verdade, podemos qualificar isso como uma distorção dos fatos, pois *Os fuzis* é anterior ao manifesto “A estética da fome”, de Glauber Rocha (SIMÕES, 1998, p. 110).

Lago, o todo-poderoso chefe da Censura, [...] que [dizia que] protegia a sociedade brasileira do vício, do crime, do comunismo, da desagregação da família, de tudo enfim, [...] era de fato Hermenildo Ramires de Godoy, que vinte e poucos anos antes havia mandado matar dois homens em São Borja, no Rio Grande do Sul” (SIMÕES, 1998, p. 95; GARCIA, 2008; FIUZA, 2006; STEPHANOU, 2001). Era um foragido da Justiça que viveu alguns anos fora do Brasil, entrando em contato com oficiais paraguaios exilados, como Alfredo Stroessner, de quem se tornou amigo. O mesmo Stroessner que em 1946 entrou em Assunção, sublevou as Forças Armadas e prendeu o chefe do governo. Quando o amigo brasileiro mudou-se para o Paraguai, surgiu Romero Lago, que de lá foi para o Rio de Janeiro, sendo nomeado técnico de alimentação do Instituto Nacional de Imigração e Colonização, em 1956. Já em Brasília, antes da queda de Jango, conheceu o general Amaury Kruel e, nessa época, foi chefe de gabinete da Superintendência de Reforma Agrária. Em seguida, foi colocado pelo general Riograndino Kruel na direção do Serviço de Relações Públicas do DFSP e, “depois, na direção da censura, onde ficou até explodir o escândalo”. Ele já estava “tão entrosado no ambiente cinematográfico, que participou duas vezes (em 1966 e em 1967) do júri do Festival do Cinema Brasileiro, de Brasília” (SIMÕES, 1998, p. 95 e 94 [nota 15]).

Por outro lado, segundo Carocha (2006a, p. 197), após a centralização da censura em Brasília, “a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinada ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), passou a ser o órgão responsável pela censura de diversões no país. Este processo de centralização foi fundamental para a censura, pois esta pretendia ter uma atuação mais coerente e uniforme”. Segundo Stephanou (2001, p. 270) e Carocha (2006a, p. 2; 2006b, p. 197), isso facilitou a vida dos artistas, que requeriam agora uma única liberação que seria válida para todo o país. Maika Lois Carocha (2006a, p. 197; 2006b, p. 2) lembra, ainda, sobre esse aspecto, que embora a centralização fosse uma demanda dos próprios órgãos censórios e regulamentada por lei federal, esse processo não foi tranquilo. Para Stephanou (2001, p. 270), a oficialização da centralização da censura em Brasília acabou por enfrentar

[...] a resistência dos censores estaduais, como o coronel Waldemar Bianco, chefe da censura no Paraná em 1968, que não se conformava em ter que “acatar decisões do planalto central”, pois [segundo o coronel] “há coisas que servem para a Guanabara e São Paulo, mas não servem para o Paraná”. O coronel planejava, inclusive, uma viagem a Brasília, para obter o direito de julgar o teatro “sob um ponto de vista paranaense”.

Já Maika Lois Carocha (2006a, p. 197; 2006b, p. 2), vai mais longe que o próprio Stephanou, em quem se baseou, quando diz: “O coronel [Waldemar Bianco] e 15 censores

foram a Brasília para obter o direito de julgar o teatro ‘sob um ponto de vista paranaense’”. Talvez essa informação apressada tenha como base a citação a seguir, feita por Stephanou (2001, p. 256), a respeito do número de censores de diversões públicas em 1967: “A revista *Realidade* em junho de 1967 fala em 17 funcionários no total do Departamento de Censura (Serviço de Censura de Diversão Pública), incluindo o chefe Rogério Lago”.

O próprio Alexandre Stephanou (2001, p. 269), ao fazer alusão ao Decreto n.º 50.518, de 1961, que se refere ao setor de cinema, como destacado anteriormente, menciona o seguinte, sobre o contexto de proximidade à centralização da censura:

Nos poucos estados que optaram por montar departamentos para execução da censura (entre eles São Paulo, Guanabara, Minas Gerais e Rio Grande do Sul) se estabeleceu o caos para a liberação de obras. Muitas eram liberadas sem cortes na Censura Federal e proibida[s] pela censura estadual (como foi o caso do filme *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, em 1962), ou eram classificadas como censura livre na Federal e proibidas para 18 na estadual (como o filme *É fogo na roupa*, de Watson Macedo, em 1961). Alguns filmes eram proibidos em São Paulo, e liberados na Guanabara, e vice-versa. Resultado: guerra de liminares, mandados de segurança, debates pela imprensa, muita polêmica e tribunais resolvendo os conflitos autores *versus* Censura, em especial na Justiça Federal.

Não obstante, apesar de a censura musical também ter vigorado no Brasil entre 1964 e 1968, por causa da descentralização que prevaleceu neste período, algumas canções de mensagens contestatórias foram divulgadas sem maiores problemas. Em 1964, por exemplo, Sérgio Ricardo inseriu uma trilha sonora no filme *Deus e o diabo na terra do sol* (apesar de os censores tentarem vetar este filme, como mostramos anteriormente) –, que ficou conhecida como *Antônio das mortes*. A qual era uma espécie de resumo do *Romance do Deus Diabo*, de autoria de Glauber Rocha –, que retratava, primeiramente, a procura pelo cangaceiro Corisco, ao dizer: “[...]/ Antônio das Morte/ Matadou de cangaceiro/ Matadou, matadou/ Matadou de cangaceiro/ Vem procurando pelo mundo inteiro, aiá/ Corisco de São Jorge/ O diabo cangaceiro”. Logo depois, retrata a luta e o diálogo entre Antônio das Morte e Corisco:⁷³ “Se entrega Corisco!'/ ‘Eu não me entrego não!/ Eu não sou passarinho/ Pra viver lá na prisão’/ ‘Se entrega Corisco!'/ ‘Eu não me entrego não!/ Não me entrego ao tenente/ Não me entrego ao capitão/ Só me entrego na morte/ De parabolo na mão’”. E mais à frente, ainda é destacado: “O sertão vai virar mar/ E o mar vai virar sertão/ [...]/ Tá contada a minha história/ Verdade e imaginação/ Eu espero que o sinhô tenha tirado uma lição/ Que assim mal dividido este mundo anda errado/ Que a terra é do home/ Não é de Deus nem do diabo/ [...]”.⁷⁴

⁷³ Ver também, sobre esse episódio, o próprio filme *Deus e diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha.

⁷⁴ Letra musical disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/sergio-ricardo/deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol.html#ixzz0zFQ903oS>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

Entre outras canções desse período, destacamos mais uma e nesses moldes, *Opinião*, de 1965, da peça teatral homônima, a qual foi interpretada por Nara Leão, e que apresentava versos como: “Podem me prender!/ Podem me bater!/ Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião/ Daqui do morro/ Eu não saio não/ [...] Falem de mim quem quiser falar/ Aqui eu não pago aluguel/ Se eu morrer amanhã, seu doutor/ Estou pertinho do céu/ [...]”. Já em 1967, Geraldo Vandré dizia o seguinte, através da letra de *Aroeira*: “[...] Quem tem fé vai me esperar/ Escrevendo numa conta/ Pra junto a gente cobrar/ No dia que já vem vindo/ [...] Madeira de dá em doido/ Vai descer até quebrar/ É o cipó de aroeira!/ Descendo no lombo de quem mandou dá!/ É o cipó de aroeira!/ Descendo no lombo de quem mandou dá!”. Também não podemos esquecer, outra canção de sua autoria e bastante conhecida, do ano de 1968: *Pra não dizer que não falei de flores*.⁷⁵

Todavia depois de 1968, após a decretação do AI-5, ficou mais difícil contestar assim tão explicitamente (apesar de também ocorrerem casos, como veremos adiante). Ao passo que, obviamente, aquelas canções com letras bastante otimistas e ufanistas eram “muito bem vindas, obrigado!”, na ótica dos integrantes do regime militar brasileiro. Por enquanto, lembremos de *País tropical*, composição de 1969, de autoria de Jorge Benjor e interpretada inicialmente por Wilson Simonal.⁷⁶ A qual tem uma letra bastante ufanista, que inicia descrevendo: “Moro, num país tropical/ Abençoado por Deus/ E bonito por natureza/ Em fevereiro (em fevereiro)/ Tem carnaval (tem carnaval)/ Tenho um fusca e um violão/ Sou flamengo e tenho uma nega chamada Teresa”. Mais adiante, os versos prosseguem: “Sou um menino de mentalidade mediana/ Pois é, mais assim mesmo sou feliz da vida/ Pois eu não devo nada a ninguém/ Pois é, pois eu sou feliz/ Muito feliz comigo mesmo/ [...]”.

⁷⁵ Parte da letra de *Pra não dizer que não falei de flores*, que também é conhecida como *Caminhando*, diz: “Vem vamos embora/ Que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer”.

⁷⁶ Acusado pelas chamadas “patrulhas ideológicas”, na época, de “dedo-duro” e colaborador do regime militar, principalmente depois que o seu contador foi demitido sob a acusação de ter desviado dinheiro da Simonal Produções, no Rio de Janeiro, e passou a divulgar que Wilson Simonal entregava os nomes das pessoas do meio cultural para os militares (ARAÚJO, 2007, p. 290). Por outro lado, apesar de as denúncias não chegarem a ser comprovadas, como pudemos perceber nesta pesquisa, podemos dizer que alguns informantes da “comunidade de informações” certamente o consideravam assim.

2.3 – A CENSURA MUSICAL E DE DIVERSÕES PÚBLICAS DE 1968 A 1974

Quechuas, Tamoios, Mapuches/ Tabajaras, Guaranis/ Incas,
Astecas e Maías/ Tupamaros e Tupis/ De América/ [...] Quer
meu canto ser alegre/ Frente as dores/ Da América/ Pendões
todos amarelos/ Mostrando que vai chegar/ O dia que a gente
havia/ Agora só de cantar/ Manera, manera, agora/ [...] Tem que
buscar/ Tem que seguir/ E repartir a solidão/ Da América.

Geraldo Vandré, *Canto livre de América* (1973).

A partir de dezembro de 1968, com a imposição do AI-5, o caráter ditatorial do governo foi agravado ainda mais, pois foi colocado em recesso o Congresso Nacional e as Assembléias Legislativas estaduais, e passou-se a ter plenos poderes para cassar mandatos eletivos.⁷⁷ Além de “suspender direitos políticos dos cidadãos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, suspender o *habeas corpus* em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, dentre outras medidas autoritárias”. Como também, “foram presos, cassados, torturados ou forçados ao exílio inúmeros estudantes, intelectuais, políticos e outros oposicionistas, incluindo artistas”. E por algum tempo, não seria permitido ou mesmo tolerado “nenhuma contestação ao governo, nem sequer a do único partido de oposição”, o moderado MDB (Movimento Democrático Brasileiro), pois era “a época do *slogan* oficial ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’”, do governo Médici (1969-1974). Além do mais, nos chamados “porões do regime”, paralelamente “generalizava-se o uso da tortura, do assassinato e de outros desmandos. Tudo em nome da ‘segurança nacional’, [vista como] indispensável para o ‘desenvolvimento’ da economia do posteriormente denominado ‘milagre brasileiro’” (RIDENTI, 1993, p. 152).

Em depoimento gravado no final da década de 1970, e reproduzido em 2006 para DVD, a cantora Elis Regina relembra um pouco como se agravou ainda mais a repressão (que já vinha desde 1964), após o AI-5, levando vários artistas ao exílio. “A partir de 68 a gente passou por um período de vazio, inclusive vazio físico, né, porque... muita gente tava fora. E... não se contava assim, de imediato, [...] até com o respaldo da presença: de Gil, de Edu, do Caetano, de Chico, de uma série de pessoas que, normalmente a gente costumava encontrar”. Ela continua, enfatizando o vazio no campo musical, como também o medo que tinha naquela

⁷⁷ Não estamos querendo dizer, com isso, e nem negando que tenha ocorrido censura, repressão, prisões e torturas, entre vários outros arbítrios, entre 1964 e 1968, mas, que a partir da imposição do AI-5, a situação se agravou muito mais.

época. “E quando eu falo que havia um vazio físico, havia um vazio que era um misto de saudade, um misto de ansiedade, de realmente não [se] saber exatamente [...] que é que tava acontecendo. E pra pessoas mais ingênuas, como no meu caso na época, bastante, né, um certo medo até”. Também acrescenta que, então, se “fazia o melhor possível, do que era possível ser feito, esperando, se respirar em conjunto”. Já sobre a época em que foi dado esse depoimento, no final dos anos 1970, ela declarou esperançosa:

Parece-me que, se começa a respirar. A articulação existe, quer dizer, a gente tá com possibilidade de se encontrar. Parece que, já não causa espécie, ter um grupo de dez, quinze pessoas debatendo problemas, que dizem respeito à sua profissão, dizem respeito ao seu trabalho, à sua forma de se comunicar com as pessoas, à sua forma de ser, dentro da medida do possível, um repórter da sua sociedade, do seu tempo, da sua terra, do seu povo, da sua cultura.⁷⁸

Mais adiante, Elis Regina fala um pouco do momento que estava vivenciando e do seu convívio com outros artistas, mas também, como depreende-se, de um não comprometimento de outros. “Não dá pra separar o momento que a gente tá vivendo, como pessoa, como cidadão, como [se fosse um] indivíduo sozinho, narciso, olhando pro espelho assim, o dia inteiro, dizendo: ‘eu me amo’; num dá pra separar. O nosso relacionamento em termos de grupo é muito forte, a gente debate muito tudo que acontece, desde programas de televisão até notícia de jornal”. Depois continua: “A gente até, às vezes, ler jornal junto e um comenta uma notícia pro outro”. Em seguida, ela lamenta e desabafa, dizendo: “É muito difícil que as coisas não sejam saídas de um debate, e que as coisas não sejam postas em votação, e que as coisas não sejam, afinal, levadas adiante, quando são o pensamento da maioria. Porque a gente é assim, a gente acredita nessas coisas: democracia, assim, sabe?”.⁷⁹

Todavia, em relação à censura, especificamente, segundo Creuza Berg (2002), a partir de 1968, a sua legislação se altera, ou melhor, é acrescida, principalmente a partir de 21 de novembro de 1968, pela Lei n.º 5.536/68, que teoricamente criava o Conselho Superior de Censura.⁸⁰ Entretanto, dentre os vários artigos da referida Lei, só os quatorze primeiros foram

⁷⁸ Ver: REGINA, Elis. Depoimento. In: *Elis. Falso Brillhante*. Disco 3. Rio de Janeiro: Emi Music Brasil, 2006. DVD mono (16 faixas; Extra).

⁷⁹ Ver: REGINA, Elis. Depoimento. In: *Elis. Falso Brillhante*. Disco 3. Rio de Janeiro: Emi Music Brasil, 2006. DVD mono (16 faixas; Extra).

⁸⁰ Segundo Kushnir (2004, p. 104 e 117), esse Conselho só foi implementado mesmo, mais de uma década depois, em 1979, quando do fim do AI-5 e a consolidação do processo de abertura política, sendo implementado pelo Decreto n.º 83.973/79, que regularizou a ação do Conselho Superior de Censura. A este Conselho caberia rever as decisões finais, em grau de recurso, que fossem relativas à censura de espetáculos e diversões públicas proferidas pelo Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal, além de elaborar normas e critérios que orientassem o exercício da censura, submetendo-se à aprovação do Ministério da Justiça. Ver o artigo 17 da referida Lei n.º 5.536/68, em: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente A. & GARCIA, Wilson de Q. (orgs.). *Censura Federal: leis, decretos-leis, decretos, regulamentos*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 183.

colocados em prática, como assinalou Miliandre Garcia (2008). É importante destacar, ainda, que a partir de novembro de 1968, através do artigo 14 da referida lei, os candidatos ao cargo de técnico de censura, por exemplo, deveriam prestar concurso público, para o qual exigia-se diploma de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia (BERG, 2002, p. 92-93; KUSHNIR, 2004, p. 103). O que pode ser visto também no livro *Censura Federal*, dessa forma:

Art. 14. Fica alterada para Técnico de Censura a denominação das classes integrantes da atual série de Classes de Censor Federal, Código PF 101, do Quadro de Pessoal do Departamento de Polícia Federal.

§1.º Para o provimento de cargo da série de Classes de Técnico de Censura, observado o disposto no artigo 95, § 1º, da Constituição, é obrigatória a apresentação de diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia.

§ 2.º É ressalvada a situação pessoal dos atuais ocupantes de cargos da série de Classes de Censor Federal. [...] (RODRIGUES, MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 182).

Aqueles que já ocupavam o cargo de censor federal, segundo Creuza Berg (2002, p. 93), “estariam classificados, de acordo com o nível de escolaridade, em TCs-classe A (até o segundo grau) e classe B (nível superior)”, levando a uma progressiva burocratização do processo censório, com essa reorganização operacional da censura. Todavia, diferentemente do que diz Creuza Berg acima, ao nos debruçarmos sobre os pareceres elaborados pelos técnicos de censura, não podemos afirmar de forma categórica – tomando como base os próprios pareceres, como ela fez –, que havia esta divisão mencionada. Analisando a censura musical durante o regime militar, Carocha (2006b, p. 4; 2006a, p. 205) também assinala uma burocratização da censura musical. “O processo de análise de uma composição era bastante burocratizado. O compositor ou sua gravadora enviava o trabalho, que era estudado pelos censores da turma de música da Divisão”, diz ela. Ainda segundo esta autora, após a lei de 1968 houve uma mudança no número de censores responsáveis pela análise de canções censuradas: “O número habitual de censores por composição analisada variava entre um e quatro, até 21 de novembro de 1968, quando o artigo 13 da Lei n.º 5.539, buscando uma atuação mais uniforme, estabeleceu o número de três censores por obra a ser analisada” (CAROCHA, 2006a, p. 205; 2006b, p. 4).

No entanto, uma discrepância apresentada por Carocha sobre a censura musical, diz respeito à própria lei citada por ela. Ou seja, a lei de 21 de novembro de 1968 não é 5.539, e sim 5.536, a qual, conforme está no livro *Censura Federal*: **“Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras**

providências” (RODRIGUES, MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 180, grifo no original). E não sobre o que está atribuído por Carocha (2006a, p. 205 [nota 43]; 2006b, p. 7 [nota xviii]), a seguir: “Modifica dispositivos da Lei 4.881-A, de 6 dezembro de 1965, que dispõe sobre o estatuto do magistério superior e dá outras providências”.

Acreditamos que o erro apontado acima advém, mais uma vez, por Maika Lois reproduzir, quase que literalmente, aquilo que foi formulado por Stephanou (2001, p. 252), também com o número da lei grafado equivocadamente, como segue: “O número habitual de censores por obra analisada variava entre dois e quatro, até 21 de novembro de 1968, quando o artigo 13 da Lei n.º 5.539, buscando uma atuação mais uniforme, estabelece o número de três censores por obra a ser analisada”. Segundo Stephanou (2001, p. 253), antes de 1968, em casos mais complicados eram convocados até cinco censores, como um filme de Glauber Rocha, por exemplo, “onde uma proibição causaria enorme repercussão, inclusive internacional”. No entanto, continua Stephanou: “O fato de ser três ou cinco não é relevante, pois os ‘veredictos’ eram muito parecidos, talvez pelo fato de que os censores assistiam juntos às projeções das películas e os ensaios teatrais”.

Também é interessante mencionar o que Creuza Berg assinala a respeito dos censores, destacando que eles não só faziam a censura prévia de uma obra, mas também “assistiam posteriormente aos espetáculos para averiguar se os cortes, mudanças ou vetos estavam sendo respeitados” (BERG, 2002, p. 93). Isso no caso do teatro, e até o ano de 1968. Em relação à música, especificamente, Berg (2002, p. 93) faz o seguinte comentário: “Os TCs recebiam da DCDP treinamento e apostilas contendo o que deviam ou não censurar e, no caso das músicas, recebiam ainda uma lista de palavras proibidas, além da legislação necessária para fundamentar seus pareceres”.

Sobre essa lista de palavras proibidas, o cantor e compositor Raul Seixas, faz referência em um show, ao vivo, realizado em 26 de fevereiro de 1983, na Sociedade Esportiva Palmeiras, ao dialogar com o público presente, dessa forma: “[...] Vocês sabem [risos], que existe um dicionário, que saiu agora, chamado dicionário da censura. O dicionário da censura é o seguinte: todo compositor brasileiro tem a obrigação de receber um dicionário dessa grossuras [sic], com todas as palavras proibidas”. Depois ele acrescenta: “E inclusive uma palavra proibida é... – não sei porquê – é... povo, gente, universidade, escola; não pode se falar em música”. Em seguida, de forma irônica, ele cita a sua música intitulada *Rock das Aranhas*, que havia sido censurada em 1979, expressando-se assim: “Inclusive pintou a palavra ‘aranha’, depois de mim; eu fui o precursor [sic] da aranha; depois de Deus! [mais

risos]”.⁸¹ Uma música que havia sido vetada pela ação da censura moral, possivelmente por fazer alusão, de forma metafórica, ao relacionamento sexual entre duas lésbicas, como deduz-se daquilo que é mencionado em sua letra abaixo:

Subi no muro do quintal/ E vi uma transa que não é normal/ E ninguém vai acreditar/ Eu vi duas mulher botando aranha pra brigar/ Duas aranha, duas aranha/ Duas aranha, duas aranha/ Vem cá mulher deixa de manha/ A minha cobra quer comer sua aranha/ Meu corpo todo se tremeu/ E nem minha cobra entendeu/ Como é que pode duas aranha se esfregando/ Eu tô sabendo, alguma coisa tá faltando!/ É minha cobra, cobra criada/ É minha cobra, cobra criada/ [...] Deve ter uma boa explicação/ o que é que essas aranha tão fazendo ali no chão?/ Uma em cima, outra em baixo/ E a cobra perguntando, onde é que eu me encaixo?/ É minha cobra, cobra criada/ É minha cobra, cobra criada/ [...] Eu soltei a cobra e ela foi direto/ Foi pro meio das aranha pra mostrar como é que certo/ Cobra com aranha é que dá pé/ Aranha com aranha sempre deu um jacaré/ [...].

Com a oficialização do Conselho Superior de Censura, em 1979, como um órgão de recurso,⁸² o qual havia sido criado onze anos antes, em 1968 (mas não funcionava), Ricardo Cravo Albin (2002) conta que era uma das pessoas deste órgão que procurava argumentar junto à DCDP para liberar as músicas censuradas e acatar os recursos dos compositores. O conselheiro Ricardo Cravo Albin comenta que já tinha argumentado junto à DCDP em outras ocasiões e conseguido a liberação de várias músicas censuradas, por meio de seus argumentos. Quanto à liberação desta música mencionada acima, ele faz o seguinte comentário: “Quando o ‘Rock das aranhas’ foi entregue a mim para [eu] relatar, o próprio presidente do Conselho declarou de público, e ironicamente, que queria ver que argumentos eu poderia usar para liberá-lo, tão indefensável era o nível da música”. Observação que Albin diz que usou como mote para defendê-la, atacando a estrutura da música como um argumento razoável para tentar liberá-la, ao menos para gravação, o que foi realmente alcançado em 1980 (ALBIN, 2002, p. 152).

No seu relato foi argumentado assim, conforme Albin (2002, p. 154-155, grifo do autor): “[...] *A apresentação do recurso ao CSC para esse Rock das aranhas, [...] propõe e também impõe uma reflexão sobre as diferenças entre a legítima malícia das canções que brotam da alma das ruas e dos poetas do povo e da exploração dessa mesma malícia através do apelo à pornografia e à chulice*”. Mais adiante ele argumenta em sua justificativa: “Devo

⁸¹ Ver: ROBERTO, Cláudio & SEIXAS, Raul. Rock das Aranhas. In: *Raul Vivo*. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1992. CD stereo (18 faixas; Faixa 11). Alguns anos depois do referido show, quando da gravação desta música em disco, antes de começar a cantar o *Rock das Aranhas*, Raul acrescenta o seguinte, logo na introdução: “Dedico esta música, sem nenhum preconceito, às cantoras Simone, Gal Costa e Maria Bethânia”.

⁸² Segundo Ricardo Cravo Albin (2002, p. 41), o Conselho Superior de Censura era portador de um nome muito abjeto que havia até recebido meses antes um comentário consagrador de Millôr Fernandes, o qual teria dito sobre o referido órgão: “Se é de censura não pode ser superior”.

dizer [...] que em minhas muitas pesquisas por dentro da canção popular para veiculação aberta nunca encontrei nada semelhante em intenção explícita tão pornográfica quanto a presente [...]”. Ao concluir, ele ressaltou o seguinte, mostrando o porquê de seu parecer ser favorável à liberação da referida letra:

Nem me detenho em reanalisar a letra da música [...], sobretudo, pelo seu sentido [...] renitentemente pornográfico, mas também não fujo à tentação, como crítico, de declarar meu espanto ante a tão baixa qualidade da peça assinada por Raul Seixas, um compositor que já fez tantas coisas de qualidade. [...].

Por isso, por ser Raul Seixas quem é, torna-se difícil aceitá-lo em apelação tão abjeta e lastimável. Enfim, tamanha indignação Raul jamais se deveria permitir.

Como, no entanto, ele se permitiu, vamos respeitar-lhe o direito, a liberdade de fazer até lixo desse nível. No entanto, preservemos igualmente o direito de quem quiser ouvi-lo.

Portanto, sou pela liberação da música Rock das aranhas, ficando contudo restrita sua veiculação aberta, ou seja, através de emissoras de rádio e televisão.

Em 31/07/1980.⁸³

Como o Conselho Superior de Censura não funcionava na prática, realmente, somente quando fosse para atender aos interesses dos censores e da censura, talvez seja por isso que algumas canções de protesto, como *Pesadelo*, de 1972, de autoria de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro, gravada e interpretada pelo grupo MPB-4, no Festival Phono 73, tenha sido aprovada pelos censores. Ou seja, possivelmente os censores que analisaram a letra desta música, ao verem que sua letra era uma referência direta tanto ao trabalho dos censores quanto à resistência dos compositores ao verem seus trabalhos censurados (“Você corta um verso, eu escrevo outro”) – onde os primeiros procuravam evitar que fossem feitas referências de protesto ao regime militar nas letras musicais, por parte destes últimos –, optaram por liberá-la. Apenas para passar a imagem de que a censura não era tão rigorosa assim e que até mesmo a liberdade de expressão através da música era permitida aos compositores, aqui no Brasil. Eis abaixo, alguns versos que compõem a letra da canção *Pesadelo*, que fizemos referência acima:

⁸³ Ainda segundo Albin (2002, p. 152-153), logo depois que a música foi aprovada, Raul Seixas teria ligado tarde da noite para ele perguntando se achava mesmo a letra muito ruim, pelo que havia colocado no parecer. Diz Cravo Albin que teria confirmado para Raul tudo aquilo que havia colocado no parecer, apesar de o pessoal do Conselho estivesse pensando que ele teria dito “o que disse apenas como elemento de convencimento estratégico para liberá-la para gravação”. Depois de ouvir isso, Raul teria batido o telefone abruptamente e Cravo Albin teria ido dormir. Mas, lá pelas três da manhã o telefone teria tocado, e era o Raul novamente, dizendo que tinha ligado de novo só para dizer que achava que Cravo Albin tinha razão, porém, iria gravar a música assim mesmo e ele iria ver que a mesma ia fazer muito sucesso.

Quando um muro separa, uma ponte une/ Se a vingança encara, o remorso pune/ Você vem me agarra, alguém vem me solta/ Você vai na marra, ela um dia volta/ E se a força é tua, ela um dia é nossa/ Olha o muro, olha a ponte, olha o dia de ontem chegando/ Que medo você tem de nós?/ (Olha aí... olha aí; olha aí... olha aí)/ Você corta um verso, eu escrevo outro/ Você me prende vivo, eu escapo morto/ De repente, olha eu de novo!/ Perturbando a paz, exigindo o troco/ [...] Olha o verso, olha o outro/ Olha o velho, olha o moço chegando.../ Que medo você tem de nós?/ [...] O muro caiu, olha a ponte/ Da liberdade guardiã/ O braço do Cristo, horizonte/ Abraça o dia de amanhã/ (Olha aí... olha aí; olha aí... olha aí [...]).⁸⁴

Por outro lado, como diz Miliandre Garcia (2008, p. 35), a análise do fenômeno censório exige muita atenção por parte do pesquisador, que deve tomar algumas precauções para não ser complacente com os efeitos da censura sobre a produção artístico-cultural, como também, com as práticas isoladas que apresentam “indícios democráticos”. E ainda, “com os agentes censórios que se [auto] definiam como elementos liberais no interior da censura e com as [próprias] instituições corporativas ou entidades culturais que participaram do processo censório”. Todavia, algo semelhante ao que teria ocorrido com a canção *Pesadelo*, pode ter acontecido com a letra musical intitulada *Nada será como antes*, dos autores Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, interpretada pelo primeiro. A qual foi aprovada pela censura em 30 de março de 1971, apesar da evidente alusão em sua letra tanto aos exilados quanto há uma próxima vítima que supostamente poderia ir também para o exílio, como podemos perceber nos seguintes trechos de sua letra:

EU JÁ ESTOU COM O PÉ NESSA ESTRADA/ QUALQUER DIA A GENTE SE VÊ/ SEI QUE NADA SERÁ COMO ANTES, AMANHÃ/ QUE NOTÍCIA(S) ME DÃO DOS AMIGOS?/ QUE NOTÍCIA(S) ME DÃO DE VOCÊ?/ [...] AMANHÃ OU DEPOIS DE AMANHÃ/ RESISTINDO NA BÔCA DA NOITE UM GÔSTO DE SOL/ NUM DOMINGO QUALQUER/ QUALQUER HORA/ [...] SEI QUE NADA SERÁ COMO ANTES, AMANHÃ/ QUE NOTÍCIA ME DÃO DOS AMIGOS?/ QUE NOTÍCIA ME DÃO DE VOCÊ?/ SEI QUE NADA SERÁ COMO ESTA MANHÃ/ OU DEPOIS DE AMANHÃ/ RESISTINDO NA BÔCA DA NOITE UM GÔSTO DE SOL.⁸⁵

Ainda sobre a história e a liberação da canção *Pesadelo*, é importante apresentar o que diz um dos próprios autores, Paulo César Pinheiro. Antes, ele fala de outra canção sua, *Sagarana*, de 1969, uma homenagem ao escritor Guimarães Rosa (mas que também retratava um triângulo amoroso) e que teve em *Matita-perê*, em parceria com Tom Jobim, uma

⁸⁴ Ver: TAPAJÓS, Maurício & PINHEIRO, Pulo César. *Pesadelo*. In: *Phono 73: o canto de um povo*. CD 2. Rio de Janeiro: Universal Music, 2005. CD stéreo (16 faixas; Faixa 3).

⁸⁵ Documento disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Milton_e_Ronaldo_Bastos_-_Nada_sera_como_antes.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2010.

continuação⁸⁶ (PINHEIRO, 2010, p. 122-123 e 31-39). Além de falar da dificuldade que era “pra driblar os caras”, ou seja, os censores, “dizer as mesmas coisas com outras palavras, dar o mesmo sentido da frase eliminada no verso substituído. Era duro, mas a gente com paciência, inteligentemente se defendia e a caravana passava” (PINHEIRO, 2010, p. 123).

Pois bem, um dia, diz ele, “cansado de [...] entrevero judicial, exausto do policiamento às minhas palavras, de saco cheio de frequentar as salas bolorentas desses indivíduos de cérebro de camarão, resolvi chutar o balde e virar a mesa. Propus a Maurício Tapajós um canto de guerra”. Ou seja, continua ele: “Uma canção que não usássemos metáforas, em que disséssemos claramente o que pensávamos, direta, sem subterfúgios, sem firulas, sem máscaras”. Então, Pinheiro diz que o seu parceiro, Maurício Tapajós topou mais por brincadeira, “sem nenhuma fê”, porque acreditava que iriam cantá-la apenas em suas reuniões. Já ele não, pois confessa: “Eu fui com tudo. Caprichei. Botei naquele poema o sentimento de revolta que afligia toda cabeça pensante de uma geração atormentada pela mudez, intimidada pelas armas, sufocada pelo arbítrio” (PINHEIRO, 2010, p. 123).

Depois que “nasceu” a canção, ele conta que foram mostrar para o pessoal do MPB-4, que adoraram, mas o comentário foi unânime: “Isso jamais passaria. Era uma pena. Isso vai pra gaveta. Não tem jeito”. Foi quando ele desafiou o pessoal do MPB-4: se eles topavam gravar, se ele conseguisse a liberação? O que foi aceito pelo grupo prontamente, com o comentário: “Mas duvido muito. Vai ser cortada já no nome”. Assim, segundo ele, partiu para as suas artimanhas. Primeiro, sacou com os seus amigos da Odeon que alguns compositores eram mais visados que outros. “Alguns discos demoravam mais de um mês até, pra voltar da censura com a devida autorização, mas pra outros o trâmite era rápido” (PINHEIRO, 2010, p. 123 e 124). Depois, ele comenta que foi fuçar para ver o que acontecia, e diz ter descoberto que “o repertório de alguns cantores era examinado minuciosamente. Dos bregas, [e] dos românticos, [...] nem se davam ao trabalho de ler. Carimbavam imediatamente e

⁸⁶ Sobre a letra da canção *Sagarana*, em parceria com João de Aquino, ele conta que a burrice dos censores era tanta que, quando ela foi vetada, ele foi à censura tentar a liberação e levou junto o livro homônimo de Guimarães Rosa. Então, com o livro numa mão e a letra na outra, explicou quem era Guimarães e que apenas transpôs para a música o jeito original de escrever de Guimarães, sendo somente um tributo ao escritor. Ele conta que os censores não tiveram “a menor noção da altura literária” de Guimarães, e um deles ainda soltou a seguinte pérola para o outro: “– É melhor a gente manter o corte. Isso parece linguagem de código. Mensagem cifrada. Coisa de guerrilheiro, sei lá. Pra todos os efeitos, não sobra pra gente” (PINHEIRO, 2010, p. 122 e 123). Já *Matita-perê*, ele destaca que é uma continuação de *Sagarana*, feita com Tom Jobim. Como a canção *Sagarana* conta a história de um triângulo amoroso, em que aquele que foi traído, ao pegar os amantes em flagrante, “fura os olhos [verdes] da adúltera com um punhal e capa o conquistador”: “[...]/ Dono seu, vendo as olhâncias/ No-avoo virou bicho-animal/ Creceu nas facas/ O moço ficou sem ser macho/ E a moça sem verde ficou!.../ [...]”, por outro lado, o personagem fugitivo de *Matita-perê*, passou a ser “o vingador da honra manchada”, de *Sagarana*: “[...]/ Que João fugisse/ Que João partisse/ que João sumisse do mundo/ De nem Deus achar, lerê/ [...]” (PINHEIRO, 2010, p. 36, 34 e 37).

despachavam” (PINHEIRO, 2010, p. 124). Claro que esse último comentário deve ser ponderado, pois alguns compositores desses estilos que Pinheiro cita, também eram censurados, como mostrou Araújo (2007), e como aparecem alguns exemplos neste trabalho.

Porém, voltando ao seu relato, ele diz que foi nessa percepção que jogou suas fichas. “Peguei o ‘Pesadelo’ e enfiei na pasta de letras do LP de Aguinaldo Timóteo, com a conivência cabreira do encarregado desse serviço, meu companheiro de sinuca. A pasta chegou com a liberação na outra manhã”. Em seguida, com a xerox na mão, foi ao MPB-4 cobrar a dívida. Eles, obviamente, ficaram alegres e louvaram a sua ousadia. Depois que o canto foi gravado, ele menciona que “começou o bochicho”, tendo em vista, ainda, que nos shows do grupo era o ponto alto. Mesmo assim, ele diz que as rádios brasileiras (com poucas exceções) não executavam a canção, pois: “O clima era tão pesado, na época, que as emissoras se auto-censuravam com receio do regime. Nem com o documento carimbado que eu exibia sempre, eles se atreviam”. Contudo, diz ele: “Virou a música mais poderosa de contestação que se apresentou durante a ditadura. Foi o hino da guerrilha do Araguaia, contado a mim por quem lá esteve e sobreviveu”. Finalizando seu relato, ele arremata de forma cômica: “A história é essa. Ah!... e agradeçam ao Aguinaldo Timóteo, que nem soube nunca desse fato” (PINHEIRO, 2010, p. 124).

O que Paulo César Pinheiro esqueceu de mencionar, no entanto, é que, mesmo depois de liberada, se os militares, através dos censores, quisessem vetar esta canção, poderiam ter feito, assim como fizeram com outras que passaram pelas censuras federal e estaduais, mas depois foram recolhidas, ficando durante anos proibida de serem executadas no Brasil (lembramos de *Apesar de você*). É bom lembrar, ainda, que em 1974, como a canção *Pesadelo* estava incluída no LP “Banquete de Mendigos”, uma gravação do show idealizado e dirigido por Jards Macalé e gravado ao vivo em 13 de dezembro de 1973, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em comemoração aos vinte e cinco anos da Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão, a canção *Pesadelo*, de Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós, também fez parte daquele baú de canções censuradas. Em 1975, quando a censura apreendeu o referido disco, ao justificar a medida, segundo Ferretti (1983, p. 78), foi afirmado o seguinte pelo diretor do Departamento de Censura, Rogério Nunes: “as músicas do disco, interpretadas por vários autores, entre os quais Chico Buarque, Paulinho da Viola, Raul Seixas, Edu Lobo e Gal Costa, têm conotações políticas desfavoráveis ao governo”. Quer dizer, ela acabou sendo censurada juntamente com as outras canções daquele disco, pois o disco todo foi censurado, e, inclusive, apreendido.

Pelo que relatamos anteriormente sobre Paulo César Pinheiro, a respeito do comentário entre dois censores para o veto da canção *Sagarana* – mesmo após o argumento do autor, dizendo que era somente uma homenagem há um grande escritor –, de que seria melhor manter o veto, pois, pra todos os efeitos não sobraria para eles, podemos vislumbrar o medo que eles tinham de serem repreendidos por seus superiores. O advogado João Carlos Muller Chaves, que durante os anos de chumbo representava gravadoras como a Odeon e a Phonogram, também relatou que havia muito medo por parte dos censores, em relação aos seus superiores. Ao ser questionado se os censores recebiam sanções de seus chefes, ele respondeu: “Não sei se por escrito, mas usando o português claro, eles recebiam bronca! Portanto, claro que havia, no mínimo, uma ameaça”. Nesse sentido, muitas vezes, o que acabava vigorando, segundo ele, era o seguinte: “Medo da instância superior”, pois os censores “eram pessoas que cumpriam ordens”.⁸⁷ De forma semelhante, a censora Odette Martins Lanziotti também declarou, através de entrevista, um argumento parecido, mencionando o que se segue: “Os censores tinham que defender o seu dia a dia, eram funcionários que estavam recebendo ordens, e aquele que não cumprisse a ordem... Muitas vezes houve letras que foram aprovadas e, depois, elas foram apreendidas, recolhidas, e o censor que aprovou recebeu sanção”.⁸⁸

João Carlos Muller Chaves destacou que após o ano de 1968, “por causa das músicas com duplo sentido, como ‘Procurando Tu’ [de Antônio Barros e J. Luna], que nos salões a turma cantava um pouco diferente, o então chefe do Serviço de Censura baixou uma portaria”, exigindo que se submetesse a gravação pronta. “Isso era infernal pra indústria [fonográfica] porque se podia perder uma gravação, que é cara, tem arranjos, mixagem. Do contrário, ‘os caras’ (autores e intérpretes) poderiam alterar uma letra foneticamente”, declarou ele. Muller Chaves relatou, também, que uma vez foi à censura do Rio de Janeiro com o presidente da ABPD (Associação Brasileira dos Produtores de Discos), da qual era assessor jurídico, tentando revogar a entrega da gravação pronta: “Fui até lá pra pedir a revogação (da resolução que obrigava o envio da gravação das músicas), e levei um texto em que as companhias se registrariam na censura”, se responsabilizando em apresentar o nome do responsável pela empresa. Também estabeleci que “essas companhias cadastradas poderiam continuar apresentando as letras, e, se houvesse discrepância entre as letras e [o] resultado, eles poderiam aplicar sanções que poderiam chegar à suspensão da companhia”.

⁸⁷ Entrevista disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Entrevista_-_Joao_Carlos_Muller_Chaves.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2010.

⁸⁸ Entrevista disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Dona_Odette.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2010.

Ele declara como foi sua recepção e o comentário do chefe do Serviço de Censura à sua reivindicação: “Estávamos em plena época do AI-5, e o ambiente era meio ‘pesadinho’. Fomos recebidos como dois perigosos. O chefe da censura me contestou argumentando que letras com conteúdo subliminar poderiam ser interpretadas de outra maneira: alteradas foneticamente”. Nessa época, segundo Miller Chaves, havia uma produção de discos de músicas japonesas que eram reproduzidos no Brasil por gravadoras como a Poligram, da qual, ele também chegou a ser advogado contratado. Ele diz que não chegou a enviar os textos das músicas porque não iriam entender nada, porém, continua Miller Chaves, “[...] surgiu outro problema; porque uma música tinha uns gemidos, [e] aí eles suspenderam a Poligram. A notícia chegou na Holanda (sede da gravadora), de que a companhia tinha sido fechada, mas não foi bem isso. Eu expliquei que aquilo estava em outro idioma, e veio uma nova portaria incluindo o idioma estrangeiro”.⁸⁹

Já a canção *Je t’Aime... Moi non Plus*, do francês Serge Gainsbourg, que narrava o ato sexual de um casal, através de gemidos e suspiros, lançada pela Philips em 1969, conseguiu sucesso, como também, a atenção do regime, pois ainda não havia censura prévia para as canções em idioma estrangeiro. Porém, “os agentes da repressão [...], movidos pela reação de repúdio que a música despertou nos setores mais conservadores da sociedade, determinaram a imediata proibição do disco [...] em todo o país”. Também comentou-se que seria cancelado o registro da Philips no Brasil, repercutindo na imprensa da Holanda, sua sede. Por isso, “o governo decretou que a partir dali a censura prévia valeria para canções em qualquer idioma” (ARAÚJO, 2010, p. 55-56).

Além disso, durante o aprofundamento da repressão, após o AI-5, podemos dizer que também ocorreu, por parte dos compositores, mais autocensura. O que pode passar uma imagem errônea de que entre 1969 e 1974, por serem encontrados menos documentos oficiais da censura nos arquivos da DCDP, em Brasília, teria ocorrido menos censura nesse mesmo período, como parecem acreditar autores como Fico (2004a; 2004b; 2002), Carocha (2007; 2006) e Marcelino (2009; 2006). Todavia, também é importante salientar a atuação de algo que ficou conhecido como “supercensura”, pois, durante a ditadura militar, a censura de diversões públicas sofreu influência de vários setores, “desde altos escalões do governo até manifestações da sociedade civil”.

⁸⁹ Entrevista disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Entrevista_-_Joao_Carlos_Muller_Chaves.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2010.

Em outros termos, “as instâncias censórias não só cumpriram determinações superiores da presidência da República, Ministério da Justiça e DPF, como também responderam às demandas externas da comunidade de informações, [de] Juizados de Menores, entidades religiosas, autoridades públicas e pessoas influentes”. Foi por isso que nos “bastidores da censura” convencionou-se “chamar tais focos de pressão de manifestações da ‘supercensura’, uma espécie de censura extra-oficial, com forte poder de influência”. O que foi denunciado em 1978 pelo ex-técnico de censura da DCDP, Coriolano de Loyola Fagundes, ao ser afastado de suas atividades, devido à liberação do filme *Dona flor e seus dois maridos* (GARCIA, 2008, p. 236). Vejamos então o que era a “supercensura”, inclusive com exemplos, segundo denúncia de Coriolano de Loyola Fagundes, o qual dizia que

[...] são as cartas da Presidência da República, os consensos dos cineminhas nos ministérios, os assessores e amigos do ministro da Justiça. A essa legião de censores extras somam-se “juizes de menores e outras autoridades, ou cidadãos, que comunicam suas objeções à circulação de determinadas obras. A supercensura não aparece, recaindo todo o ônus [...] sobre a censura profissional. O ex-chefe do gabinete do ministro Armando Falcão, [...] tinha na sua mesa uma verdadeira banca de revistas e livros sobre os quais emitia pareceres [...] ao ministro. [...].

O ministro da Justiça faz consultas a amigos como o senador Dinarte Mariz, que certa vez o aconselhou [...] prender o escritor Rubem Fonseca, de cujo livro proibido *Feliz Ano Novo*, o sr. Armando Falcão guarda um exemplar em sua gaveta, no gabinete [...]. A proibição, por exemplo, do Ballet Bolshoi, foi ordem da supercensura. [...].

O ministro Reis Velloso já tinha seu veto para *A queda*, de Ruy Guerra, a que assistiu em seu cineminha, antes da decisão [...] da censura. O depoimento de uma dama [...] determinou o veto a *Homem não Entra*, [...] de Cidinha Campos [...] (FAGUNDES apud GARCIA, 2008, p. 236).

Para percebermos a atuação da “supercensura”, é importante mencionar, ainda, o que declarou o advogado João Carlos Muller Chaves, quando da liberação da música *Minha História*, de Chico Buarque, uma versão da canção italiana *Jesù bambino* (Menino Jesus), de 1943, de autoria de Lúcio Dalla, a qual conta a história de um garoto e de sua mãe, que era prostituta, e que colocou o nome dele de Jesus. Devido à liberação dessa música pela censura, João Carlos Miller menciona, da seguinte forma, o que lhe foi declarado por um agente censório: “O diretor da censura chegou a me dizer a quantidade de cartas de federações e de congregações marianas cobrando atitude da censura sobre aquela música”.

Ao concluir seu depoimento, ele destacou ainda: “Eu não quero aquilo outra vez, nunca mais. Agora, era um tremendo estímulo à criatividade, porque a turma buscava subterfúgios e truques para dizer o que queriam de outras maneiras”.⁹⁰ Segundo Paulo Cesar

⁹⁰ Entrevista disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Entrevista_-_Joao_Carlos_Muller_Chaves.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2010.

de Araújo (2007, p. 67), o advogado João Carlos Miller chegou a afirmar que “certa vez um dos censores chegou a lhe confidenciar: ‘Olha aí, João, você vem aqui defender músicas proibidas, mas nós recebemos mais críticas por liberar do que por vetar’”. Dito de outra forma, ainda segundo Araújo, na opinião do referido advogado, existia um segmento forte da sociedade, centrado na alta classe média, que apoiava, desejava e cobrava censura. Ou seja, esse segmento bastante conservador cobrava mais censura da censura, podemos dizer.

Não obstante, como percebemos acima, a atuação da chamada supercensura, muitas vezes, estava mais relacionada com a censura moral, isto é, estava bastante relacionada com a censura causada por motivações morais. Nesse universo da censura moral, portanto, primava-se pelo veto, nas letras das canções, a qualquer referência a assuntos como drogas, homossexualismo, religião, prostituição etc., e justamente no período que estava ocorrendo a chamada “revolução dos costumes”, sem esquecer da eclosão e desenvolvimento do movimento hippie. Para demonstrar esse aspecto da censura moral e sua relação com setores conservadores da sociedade brasileira, citemos como exemplo o que foi relatado pelo compositor Aldir Blanc, parceiro de João Bosco em várias composições. Vejamos o que ele declarou, em relação à visão de uma pessoa que fazia parte do regime militar – e que estava na DCDP quando Blanc também se encontrava –, sobre o comportamento de Ney Matogrosso: “Uma vez eu estava sentado, aguardando para ser chamado, e um sujeito, aos berros, entrou gritando que era preciso matar o Ney Matogrosso, pois o neto dele não parava de imitar o Ney, ficava rebolando, envolto de uma cortina. Esse cidadão culpava o cantor de insinuar um comportamento homossexual”.⁹¹

Como percebe-se, a atitude dessa pessoa sobre o comportamento de Ney Matogrosso, também era uma forma de preconceito contra o homossexualismo.⁹² Ou seja, talvez o neto dele fosse homossexual mesmo, e ele (por causa do seu conservadorismo) estivesse tentando encontrar uma justificativa para si próprio no modo como Ney Matogrosso fazia suas apresentações, as quais eram imitadas pelo referido neto. Porém, esse comportamento conservador não era próprio apenas de integrantes do regime militar, pois, até mesmo pessoas

⁹¹ Entrevista disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/ALDIR_BLANC.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2010.

⁹² Essa pessoa, bastante conservadora, deve ter ficado furiosa, quando Ney Matogrosso dançava e cantava, em 1981, de forma irônica e provocativa, estes versos, do paraibano Antônio Barros (de 1973, e gravados pelo próprio Barros em 1980), ao ver seu neto dançando sob o som de: “[...]/ Quando eu tava pra nascer/ De vez em quando eu ouvia/ Eu ouvia mãe dizer/ Ai meu Deus como eu queria!/ Que esse cabra fosse homem/ Cabra macho pra danar/ Há! mamãe aqui estou eu/ Mamãe aqui estou eu/ Sou homem com H/ E como sou!/ Nunca vi rastro de cobra/ Nem couro de lobisomem/ Se correr o bicho pega/ Se ficar o bicho come/ [...]/ Menino eu sou é home/ Menino eu sou é home/ E como sou!/ [...]”. Além das variantes acrescentadas à letra por Ney, dessa forma: “Cobra.../ Home.../ Pega.../ Come”, e: “Vira, vira, vira, vira, vira Homem/ Vira, vira lobisomem”.

bastante conhecidas e respeitadas no meio artístico chegaram a tecer comentários desse tipo. O próprio Abelardo Barbosa, o Chacrinha, chegou a apregoar, em 1974, que o grupo musical *Secos e Molhados*, de grande sucesso na época, “deveria ser proibido pela Censura e pelo Juizado de Menores’ porque ‘é reboativo, erótico e muito do bichânico’, especificando que ‘Ney Matogrosso, o líder do trio, é muito mais comprometedor, [e muito] mais erótico do que qualquer travesti’”. Já depois de passado alguns dias, “quando a Censura [...] limitou os movimentos e requebros de Ney Matogrosso no vídeo, o Velho Guerreiro [ainda] exultou: ‘Bem feito, pra tomar jeito!’” (ARAÚJO, 2007, p. 66-67).

Chacrinha também foi um dos primeiros a pedir a proibição da canção *Pare de tomar a pílula*, de Odair José, classificando-a como “simplesmente horrível e pornográfica a letra desta tal de *Pílula*”, além de reclamar, pedindo mais censura da censura: “Não dá para entender, realmente, como é que a Censura deixa passar uma letra dessa natureza”. Ele também implicou, em 1973, com a capa de um disco de Maria Bethânia, questionando: “‘a censura precisa tomar cuidado’ porque ‘se as revistas de nus foram proibidas, como é que sai um LP com a Bethânia de busto todo nu? Se a coisa continuar assim, ao invés de discos dentro do LP, só teremos mulheres peladas, despidas, nuas’” (ARAÚJO, 2007, p. 66).

Mas, voltando ao depoimento da censora Odette Martins Lanziotti, que trabalhou como censora no Serviço de Censura do Rio de Janeiro, entre os anos de 1966 e 1980, quando chegou a se aposentar, ela diz que quando entrou para a censura teve que prestar concurso, mesmo já sendo funcionária da Polícia Federal, onde exercia a função de oficial de administração. Segundo dona Odette (que na época do depoimento tinha 87 anos),⁹³ quando trabalhava como censora, muitas letras musicais chegaram nas suas mãos. Letras que, segundo ela, “chegavam do próprio autor, ou eles mandavam um emissário, que protocolava e, então, elas eram distribuídas pelo chefe”.

Ela destaca que os censores faziam a censura, ou seja, exerciam sua prática censória, de acordo com as instruções que recebiam das autoridades emanadas de Brasília. Em seguida, Odette Lanziotti comenta a diversidade dos assuntos que se “pediam” para ter atenção e sobre o que os compositores poderiam fazer: “Os assuntos eram diversos. Às vezes mandavam atentar sobre as mensagens políticas, que eram sempre de duplo sentido... Eles [os compositores] passaram a usar subterfúgios, [...] usavam duplo sentido, para poder ludibriar os censores”. No entanto, ela argumenta: “Mas os censores também, como eram muito

⁹³ Entrevista disponível em: <[http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Dona Odette.pdf](http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Dona%20Odette.pdf)>. Acesso em: 16 ago. 2010.

recomendados, muito vigiados, eles também ficavam muito atentos a tudo. Então, pouca coisa passava”.

Todavia, segundo dona Odette, os próprios compositores, que tinham suas letras reprovadas, tinham “[o] direito de recorrer. iam até Brasília, nos órgãos de censura, e as suas letras passavam por uma nova censura, em Brasília, modificando algumas palavras, algumas frases, mudando assim a intenção da canção”. Ainda sobre o cuidado que se “pediam” para ter sobre determinados temas, e também sobre alguns artistas, ela mencionou: “Era muito cíclico o negócio. Determinada época mandavam atentar mais sobre a política. Eram visados Chico Buarque, Geraldo Vandré, Milton Nascimento e outros. Outra época mandavam atentar mais contra os tóxicos, sobre as drogas. Depois, atentava-se sobre os maus costumes”, quando solta a seguinte “pérola”: “o que hoje eu não sei mais eles existem”.⁹⁴

Como podemos perceber, pelo que foi mencionado acima pela ex-censora Odette Martins Lanziotti, “era muito cíclico o negócio”, pois, em determinada época eram alertados mais sobre a política, já em outra, sobre a moral. Portanto, podemos dizer, então, que foi justamente durante o período dos chamados “anos de chumbo”, quando do “endurecimento” do regime militar, que ocorreu uma maior preocupação da censura com os temas políticos. Por isso, podemos dizer que ocorreu nesse mesmo período, entre 1969 e 1974, uma maior atuação da censura política sobre a música popular de protesto no Brasil.

Quando questionada se havia algum tipo de “marcação” sobre alguns já “grandes nomes” da música popular, na época, como Geraldo Vandré, Chico Buarque e Caetano Veloso, por exemplo, ou se o processo era aleatório, se os censores pegavam as letras sem ordem alguma, ela relatou: “Havia censores mais específicos para determinados autores. Eu nem poderia dizer isso porque algumas caíram nas minhas mãos, como músicas de Chico Buarque, [e] de Geraldo Vandré. De um modo geral, as músicas [desses compositores] caíam nas mãos de censores mais experientes”. Entretanto, quando questionada sobre o uso de pseudônimos por parte de alguns compositores como Chico Buarque, por exemplo, é preciso ponderar o que dona Odette destacou sobre isso, dizendo: “Eu acho que eles não conseguiram ludibriar com os pseudônimos [não], pois os censores eram muito atentos ao seu trabalho. Os censores [...] eram funcionários que estavam recebendo ordens e aquele que não cumprisse

⁹⁴ Entrevista disponível em: <[http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Dona Odette.pdf](http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Dona_Odette.pdf)>. Acesso em: 16 ago. 2010.

[...]. Muitas vezes, houve letras que foram aprovadas e depois elas foram apreendidas, recolhidas, e o censor que aprovou recebeu sanção”.⁹⁵

Finalizando seu depoimento, ao ser indagada sobre sua opinião sobre a própria censura, dona Odette respondeu: “Bom, na vida tudo tem dois lados. O ponto positivo e o ponto negativo. O lado negativo é que eu achava que era uma censura excessiva porque, por menor que fosse a insinuação a letra era reprovada, mas por outro lado, sobre os costumes, até que foi bom, porque hoje em dia se houvesse uma censura sobre os costumes, eles não seriam tão devassos [...]”.⁹⁶ Pelo visto, dona Odette Lanziotti, ainda parece impregnada por seus longos anos de atuação no exercício da censura, sentindo uma certa saudade dos tempos em que se considerava como guardiã da moral e dos bons costumes.

Outro censor que se considerava assim (e provavelmente esse era o pensamento da maioria deles), era Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, como podemos perceber através do que ele relata em seu livro *Censura e liberdade de expressão*, de 1974, com prefácio do Prof. Edevaldo Alves da Silva, na época presidente da FMU (Faculdades Metropolitanas Unidas), de São Paulo, e revisão dos originais feita por João Luiz A. Guimarães, de *O Estado de São Paulo*. Ao fazer um histórico da censura para justificar o “digno” trabalho de censurar, Coriolano diz que a mesma nasceu na Grécia Antiga e que, conforme a sociedade ideal proposta por Sócrates, diz Coriolano, esse trabalho seria exercido pelos guardiões.

Ele ainda destaca que as “características dessa classe, [agora] segundo Platão, seriam o zelo em trabalhar para o bem do país [...]”. Nesse sentido, acrescenta Coriolano: “Os guardiões não consultariam o povo a respeito de que lei promulgar, da mesma forma que o médico não indaga ao enfermo qual medicamento gostaria de tomar” (FAGUNDES, 1974, p. 18 e 19). Como a censura seria exercida pelos guardiões, então, segundo Coriolano:

O censor atuaria no campo das artes, para proteger a criança de vistas indecentes e sons vulgares. As criações literárias estariam igualmente subordinadas à ação censória, para os menores não terem acesso a escritos prejudiciais.

Os artistas criadores tampouco poderiam ser afinados com o vício e [os] desregramentos, para não contaminarem os censores com imagens de deformação moral e para que a criança pudesse absorver o belo e o melhor de tudo.

A moral também seria fiscalizada pelos guardiões, porquanto qualquer modificação nos costumes significaria retrocesso. Caso os governantes

⁹⁵ Sobre esse aspecto, vejamos mais à frente, por exemplo (no terceiro capítulo), o que ocorreu com a canção *Paíol de pólvora* e a indignação para com o censor que liberou-a, mostrada por seu superior.

⁹⁶ Entrevista disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Dona_Odette.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2010.

abrissem pequenas concessões, nada poderia deter o espírito de renovação. Seria o começo da desagregação (FAGUNDES, 1974, p. 20).

Por outro lado, sobre nossa discussão anterior, é importante mencionar que o conselheiro que fazia parte do Conselho Superior de Censura, citado anteriormente neste trabalho, Ricardo Cravo Albin, é o mesmo que assinou o prefácio do livro *Censura Federal*, de 1971, considerado como “a Bíblia dos censores” (KUSHNIR, 2004), e organizado pelos técnicos de censura Carlos Rodrigues, Vicente Alencar Monteiro e Wilson de Queiroz Garcia. Intitulando o prefácio deste livro de: “À guisa de prefácio”, Ricardo Cravo Albin, que na época era presidente do INC (Instituto Nacional do Cinema), tece elogios ao livro organizado por estes censores, ao dizer que a publicação do referido trabalho, por conter a legislação sobre a censura, “ [...] fixa as diretrizes do Govêrno, no campo da cinematografia, do teatro e outras diversões, [e] vem atender a uma necessidade até mesmo profissional, não só para fornecer elementos aos que militam na área do Direito, como também, e, especialmente, do complexo cinematográfico” (ALBIN, 1971, p. 06). Ele continua o seu argumento enaltecendo, dizendo:

A legislação a respeito da Censura até há bem pouco tempo vigorante, incapaz de atender a política de govêrno traçada com o objetivo de coibir os abusos que se vinham verificando no terreno das diversões públicas, precisava ser readaptada à realidade brasileira, determinando o surgimento de novas normas disciplinadoras do assunto. Esta atualização legislativa se impunha, pois a força reguladora das leis então vigentes já não mais estava atendendo aos interesses do Estado, face ao dinâmico processo social. Daí considerar, como disse inicialmente, oportuno o lançamento desta obra [...], que vem atender a todos que necessitam agir com acêrto, respeitando as normas estabelecidas, orientadoras da ação humana em benefício social.

Para finalizar as suas justificativas e argumentos sobre a contribuição da referida obra para a legislação censória, ele relaciona desta forma a suposta importância desta para o setor cinematográfico, mais especificamente: “No que se refere particularmente ao capítulo da cinematografia, o referido manual [...] vem colocar ao alcance de todos as leis, decretos, regulamentos e resoluções do Conselho Deliberativo do Instituto Nacional do Cinema, atualizando o volumoso repertório das inúmeras normas baixadas”. Além de acrescentar ainda o que está a seguir: “devendo ser salientado que profunda transformação se operou nesse setor, pois, de abril dêste ano até a presente data, 18 Resoluções foram aprovadas pelo mencionado Conselho [...]” (ALBIN, 1971, p. 06).

Contudo, contrariamente ao que foi mencionado por Creuza Berg anteriormente, não podemos afirmar de forma categórica que houvesse um dicionário específico para os compositores seguirem estritamente quando fossem compor suas letras musicais. Além de

que, apesar da fala do compositor Raul Seixas, que também apresentamos antes, lembramos que era típico do referido compositor e cantor “brincar”, de certa forma, com o trágico ato de ver o seu trabalho musical e o de alguns companheiros de ofício serem podados pela tesoura censória. Como ocorreu em 1981, por exemplo, quando ele escreveu o seguinte para *O Estadão*, dialogando com outros compositores brasileiros sobre a censura musical e a existência de um suposto dicionário da censura musical, que deveria ser seguido pelos compositores (SEIXAS, 1981 apud CAROCHA, 2007, p. 6):

Está na praça, já chegou
O dicionário do censor
Desde A até Z
Tem o que você pode ou não pode dizer
Antes de pôr no papel
O que você pensou
Veja se na sua frase
Tem uma palavra que não pode
Substitua por uma que pode
Você não queria assim... mas que jeito?
O dicionário do censor
É que decide, não o autor.
Um exemplo pra você
Se na página do “p”
Não consta a palavra “povo”
É porque esta não pode
Vê se no “o” tem escrito “ovo”
Ovo pode...
Se o sentido não couber esqueça, risque tudo, compositor.
Seu dever é decorar
As que pode musicar.
No dicionário da censura
Nem botaram “dentadura”...

Agora, obviamente que, por causa da autocensura que cada compositor acabava assimilando na época, provavelmente cada um tinha, internamente, uma espécie de dicionário da censura, criado pela atuação interna da autocensura, com as palavras que eles achavam que seria permitido usar em suas letras, além da forma como poderiam usá-las.⁹⁷ No entanto, a referência citada acima por Raul Seixas, provavelmente está relacionada com o que chegava a acontecer com os locutores de emissoras de rádio, como podemos perceber pelo depoimento

⁹⁷ Para mais informações sobre autocensura durante o período do regime militar brasileiro, porém em relação à imprensa, ver: KUCINSKI, Bernardo. A primeira vítima: a autocensura durante o regime militar. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 533-551. Já especificamente sobre um testemunho jornalístico no jornal *O Estado de São Paulo*, entre 1975 e 1985, a respeito da conjugação de “níveis explícitos e não visíveis de censura”, como a autocensura, por exemplo, ver: MEDINA, Cremilda. As múltiplas faces da censura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 421-434.

do compositor e cantor Luiz Ayirão, ao falar de sua canção intitulada *Liberdade, liberdade*, de 1968, proibida para venda e execução em rádio, quando nem tinha entrado o AI-5 ainda.

Ele acrescentou que “a censura mandava uma lista por telex, que era colocada na frente [...] do[s] comunicador[es] das emissoras de rádio, com as palavras que não podiam ser ditas [ou tocadas]. Entre elas: democracia, Rússia, liberdade, comunismo, camponês, Fidel Castro”. Luiz Ayirão ainda questionou e desabafou, assim: “A censura era uma cópia da ditadura. [...]. Foram os 25 anos que não serviram para nada nesse país. O que é que resultou da moralidade da ‘Revolução’? Sarney, Moreira Franco, Quéricia, Maluf, são os caras que sobraram da ‘Revolução’”.⁹⁸ Percebemos, sobre esse episódio com Luiz Airão, a ação de uma censura depois da censura, visto que as canções já passavam antes por um processo de censura, e, ao chegarem nas rádios para serem executadas, sofriam censura novamente.

Já no ano de 1983, próximo do fim da ditadura militar brasileira, quando do período em que a denominada “Solange Tesourinha” ficou a frente da DCDP como diretora,⁹⁹ deixando a censura bastante restritiva, novamente (FIUZA, 2006, p. 89; GARCIA, 2008), das doze músicas que iriam fazer parte do novo LP de Raul Seixas, apenas três delas voltaram da DCDP liberadas sem cortes. Até mesmo a composição intitulada *Sociedade alternativa*, que havia sido liberada pela Censura Federal em 1974, foi vetada parcialmente e teve várias substituições de palavras, conforme Maika Carocha (2007, p. 51). Isso fez com que Raul Seixas escrevesse neste mesmo ano uma carta para a DCDP demonstrando, ao mesmo tempo, sua indignação e sarcasmo, onde se expressou dessa forma:

Não fui a passeatas contra o regime, não seqüestrei ninguém, nem música de protesto eu fiz. Porque não posso usar a palavra **povo** na minha música, vou substituir por **ovo**. Ovo pode? [...] De todas as artes vigentes no Brasil, por que somente a música foi eleita como maldita? Medo de um eventual processo subliminar? Quem ouve discos ouve por que quer, ao contrário da TV. Em 1983, com promessas de abertura, eu pergunto em nome da música: essa censura não vai acabar? (SEIXAS, 1983 apud CAROCHA, 2007, p. 51, grifo da autora).

Porém, essa justificativa para a Censura Federal e seus censores, por parte do compositor Raul Seixas, dizendo que não foi a passeatas contra o regime e que nem música de protesto ele fez, era somente para, naquele momento, conseguir a liberação de algumas músicas suas que haviam sido censuradas. Não obstante, além dos exemplos de músicas de

⁹⁸ Entrevista disponível em: <http://www.censura.musical.com/includes/Entrevista_-_Luiz_Ayrao.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2010.

⁹⁹ Apelido que recebeu de seus colegas de pós-graduação, quando ficaram sabendo dessa outra função da colega de classe Solange Hernandez, como destacou Alexandre Fiuza (2006, p. 89 [nota 101]), especificando que sua orientadora, Flávia A. Martins de Oliveira, teria lhe confidenciado que estudou junto com a referida censora na USP, e que ao saberem disso, sua turma passou a denominá-la com o apelido mencionado.

protesto compostas por ele, que apresentamos mais adiante, no terceiro capítulo, destacamos que, em 1973, por exemplo, ele participou de uma passeata e de um protesto, simultaneamente, contra o regime militar. Ou seja, ele organizou e liderou uma passeata na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro (LIMA, 2008, p. 27; PASSOS, [s. d.], p. 54-55), empunhando seu violão e cantando a música *Ouro de tolo*, de sua autoria, que fazia uma crítica ao “milagre econômico” tão divulgado pelos militares, como também à classe média brasileira que o apoiava, a qual tinha por ambição comprar o carro do ano: o corcel 73.¹⁰⁰ O próprio nome “Ouro de tolo”, é uma referência ao nome dado para nomear às promessas dos falsos alquimistas durante a Idade Média (LIMA, 2008, p. 28). Vejamos abaixo, portanto, a mensagem de protesto que a letra desta canção apresenta:

Eu devia está contente porque eu tenho um emprego/ Sou o dito cidadão respeitável/ E ganho quatro mil cruzeiros por mês/ Eu devia agradecer ao Senhor por ter tido sucesso na vida como artista/ Eu devia está feliz porque consegui comprar um Corcel 73/ [...] Eu devia está contente por ter conseguido tudo que eu quis/ Mas confesso abestalhado/ Que eu estou decepcionado!/ [...] Eu devia está feliz pelo senhor ter me concedido o domingo/ Pra ir com a família no jardim zoológico dá pipoca aos macacos/ Há! Mas que sujeito chato sou eu que não acha nada engraçado/ Macaco, praia, carro, jornal, tobogã/ Eu acho tudo isso um saco/ É você olhar no espelho e se sentir um grandessíssimo idiota/ Saber que é humano, ridículo, limitado/ E que só usa 10% de sua cabeça animal/ E você ainda acredita que é um doutor, padre ou policial/ Que está contribuindo com sua parte/ Para o nosso belo quadro social/ Eu que não me sento no trono de um apartamento/ Com a boca escancarada, cheia de dentes/ Esperando a morte chegar/ [...].¹⁰¹

Vale ressaltar ainda que, de forma semelhante ao que ocorria no teatro, no caso da música, muitas vezes os técnicos de censura além de praticarem a censura prévia de uma canção, também assistiam posteriormente ao espetáculo em que o cantor e/ou compositor de uma canção censurada se apresentaria, para verificar se os cortes, mudanças ou vetos estavam sendo respeitados. Isso pode ser exemplificado, por exemplo, pelo que diz o compositor e cantor Zé Ramalho em uma entrevista contida em um de seus DVDs.¹⁰² Onde ele fala da sua experiência de tocar em São Paulo, no início de sua carreira, em meados dos anos 1970 – ao lado do também compositor e cantor Alceu Valença, os quais começaram depois uma turnê

¹⁰⁰ Segundo Marcos Napolitano (2001b, p. 87-88), a canção *Ouro de tolo*, de Raul Seixas, expressa a “autocrítica de um jovem bem-sucedido, financeiramente, dono de um Corcel 73 – um dos carros mais cobiçados na época –, mas entediado e insatisfeito com os padrões comportamentais e os limites existenciais da vida numa sociedade de consumo marcada pelo autoritarismo.

¹⁰¹ Ver: SEIXAS, Raul. *Ouro de Tolo*. In: _____. *Maluco Beleza*. Raul Seixas. São Paulo: Universal Music, [s.d.]. CD stereo (14 faixas; Faixa 8).

¹⁰² Sobre a referida entrevista, ver: RAMALHO, Zé. Entrevista: Zé Ramalho da Paraíba. In: _____. *Zé Ramalho ao vivo*. Barueri: BMG, 2005. DVD mono (18 faixas; Extra).

com o show “Vou danado pra Catende” –, além de mencionar o seguinte a respeito da censura musical na década de 1970:

Cada show, nessa época, tinha que haver uma apresentação, única e exclusiva para os censores, pessoas da Polícia Federal. Num determinado momento a gente tinha que tocar o show todinho para eles, e ficavam três, quatro censores sentados nas cadeiras com o texto de cada letra, de cada música. A gente tinha que tocar com as roupas do show, com a mesma versão, tudo idêntico, porque os militares [...] controlavam tudo, e os artistas eram considerados, quase todos, subversivos!

Em relação às músicas censuradas, no entanto, caso os cortes não estivessem sendo respeitados, uma das formas mais rápidas e eficazes de agir, era desligando o som dos microfones para que as partes ou o todo que foi vetado da canção não fossem ouvidos, chegando, em alguns momentos, a calar a voz de alguns cantores/compositores naquele exato momento de sua exibição. Como ocorreu com Chico Buarque e Gilberto Gil, por exemplo, quando da apresentação da música *Cálice* – a qual havia sido censurada, mesmo com o uso da metáfora “cálice”, usada pelos referidos compositores – no Festival Phono 73, promovido pela Phonogram/Philips, em 1973, ao reunir seus artistas em São Paulo, no Palácio de Convenções do Anhembi. Os microfones em que Chico Buarque estava cantando, foram todos desligados, um após o outro, numa irônica concretização do “cale-se”.¹⁰³

Assim, enquanto Gilberto Gil ia tecendo uma espécie de balbucios seguindo a melodia, de vez em quando Chico Buarque no outro microfone introduzia na melodia a palavra “cálice”. Quando ele começou a ver que seu microfone estava sendo desligado acrescentou a frase: “Arroz à grega/ Pára-num-dá”, numa referência aos jornais que eram censurados na época e que publicavam receitas no lugar das matérias censuradas, como uma receita de “arroz à la grega”, por exemplo,¹⁰⁴ conforme Táric de Souza (2005). Além de indagar, durante a execução: “Meu som!?”, e também perguntar, quando foram colocados mais microfones à sua disposição pelos membros do grupo MPB-4: “Tem som?”, ouvindo do público presente um sonoro: “Não!”, como resposta. Isso fez com que ele desabafasse ironicamente: “cale-se” (e desse uma risada), antes de partir para executar, com uma expressão de raiva em seu semblante, as próximas canções, intituladas *Cotidiano* e *Baioque*, sendo esta última uma mistura de baião com rock, como sugere o próprio título. Fora do som

¹⁰³ Ver: GIL, Gilberto & BUARQUE, Chico. *Cálice; Cálice censurado*. In: *Phono 73: o canto de um povo*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2005. DVD mono (14 faixas; Faixas 5 e 14 [extra]).

¹⁰⁴ Como disse que fazia, por exemplo, o jornalista Alberto Dines, na época em que trabalhou no *Jornal do Brasil*, durante o regime militar, com as matérias censuradas: “Eu achei que era indispensável, avisar ao leitor que o jornal tava sob censura. Pra que ele, ironicamente, não acreditasse no jornal..., inteiramente no jornal [...]”. Depoimento em forma de vídeo-documentário, de título: “Censura à imprensa – parte 1”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jF_cmHF2NYS>. Acesso em: 15 ago, 2010.

dos microfones, ao findar a execução de Baioque, ele desabafa, gritando: “Censura filha da puta!” (SOUZA, 2005).

Também é possível perceber no DVD referente a este show, logo após o final da faixa *Cálice censurado*, outro desabafo seu para os produtores do show, por pensar que eles, em comum acordo com a gravadora e os censores, tinham desligado os microfones que foram colocados pelo grupo MPB-4 para ele cantar (segundo depoimento do presidente da Phonogram na época, André Midani, para Táríc de Souza, em 2005).¹⁰⁵ O que ficou registrado pelo som dos microfones, quando Chico fez este comentário: “Olha, estão me aporrinhando muito, sabe? Esse negócio, também, de desligar o som... não tava no programa não. Tava no programa? Claro! Tava no programa que eu não posso cantar a música [Cálice]... nem posso cantar Anna de Amsterdã. Não vou cantar nenhuma das duas... mas desligar o som não precisa não!”.

Uma música que é possível compreender porque foi censurada, tendo em vista que ela apresentava o seguinte refrão de protesto, apesar de disfarçado por uma metáfora: “Pai, afasta de mim esse cálice!/ Pai, afasta de mim esse cálice!/ Pai, afasta de mim esse cálice!/ De vinho tinto de sangue”. Além de versos com protestos bastante explícitos contra a censura e o próprio ato de ser censurado, como seguem abaixo:

Como beber dessa bebida amarga/ Tragar a dor, engolir a labuta/ Mesmo calada a boca resta o peito/ Silêncio na cidade não se escuta/ [...] Melhor seria ser filho da outra/ Outra realidade menos morta/ Tanta mentira, tanta força bruta/ [...] Como é difícil acordar calado/ Se na calada da noite eu me dano/ Quero lançar um grito desumano/ Que é uma maneira de ser escutado/ Esse silêncio todo me atordoa/ E atordoado eu permaneço atento/ Na arquibancada pra qualquer momento/ Ver emergir o monstro¹⁰⁶ da lagoa/ [...] De muito gorda a porca já não anda/ De muito usada a faca já não corta/ Como é difícil pai abrir a porta/ Essa palavra presa na garganta/ [...] Mesmo calado o peito resta a cuca/ Dos bêbados do centro da cidade/ [...] Quero morrer do meu próprio veneno/ Quero perder de vez tua cabeça/ Minha cabeça perder teu juízo/ Quero cheirar fumaça de óleo diesel/ [...].¹⁰⁷

¹⁰⁵ Nesta entrevista para o jornalista Táríc de Souza, André Midani declarou: “Houve [até] por parte dele [Chico Buarque] o sentimento de que a gravadora é que tinha desligado esses microfones. Mas posso dizer que tenho certeza que a companhia não desligou. Ela estava sumamente comprometida com esse processo todo”. Além de dizer: “Inclusive com o Chico a gente correu um risco grande de endossar a invenção do nome de um compositor [o Julinho da Adelaide] e encher aquele baú de canções que se mandava para a Censura com as dele” (MIDANI, 2005).

¹⁰⁶ Vale observar, a respeito dessa relação entre arquibancada e monstro que, durante seu governo, o presidente Médici era visto (ou será que emergia?) frequentemente nas arquibancadas do Maracanã para assistir aos jogos do Flamengo, com um radinho de pilha no ouvido (ARAÚJO, 2007).

¹⁰⁷ GIL, Gilberto & BUARQUE, Chico. *Cálice*. (com Milton Nascimento). In: _____. *BUARQUE, Chico*. Novo Millennium: 20 músicas para uma nova era. Rio de Janeiro: Universal Music, 2005. CD estéreo (20 faixas; Faixa 13).

Por outro lado, de acordo com Creuza Berg (2002, p. 90), mesmo com o SCDP sendo reorganizado no nível operacional para dar conta dos interesses do regime autoritário que tem início em 1964, do ponto de vista legal, segundo ela, “o referencial é o mesmo de 1946, o Decreto 20.493, apenas adequando-se ou atualizando-se às disposições, de acordo com as exigências do momento”. Por isso, podemos dizer que já havia toda uma cultura censória, de base legal, que vinha sendo posta em prática desde 1946 através da censura oficial do SCDP. Contudo, apesar de dizer que é um equívoco historiográfico associar a “censura moral”, estritamente, à ditadura militar, o próprio Fico (2004b, p. 270) diz que, mesmo assim, “seria incongruente não identificar as especificidades de tal censura durante o período militar”, pois, de acordo com ele:

Quando a linha dura definitivamente assumiu o poder, com o AI-5, a censura moral das diversões públicas também passou a se preocupar, de maneira mais enfática, com a política. Doravante, não apenas os palavrões ou as cenas de nudez estavam sob a mira da DCDP, mas também os filmes políticos, as músicas de protesto, as peças engajadas.

Podemos dizer, dessa maneira, que após o golpe de 1964 aquela censura específica da “moral” e que atuava mais sobre as diversões públicas, passou a fazer parte de uma cultura política então em voga no Brasil, a qual veio se formando no processo histórico brasileiro desde antes do referido golpe civi-militar, mas que atuou com mais vigor após o AI-5, com a radicalização da Doutrina de Segurança Nacional. Ou seja, com base na formação desenvolvida na instituição militar, sobretudo a partir da criação da Escola Superior de Guerra na segunda metade da década de 1940 (como veremos mais adiante), de que ao soldado competia uma suposta missão providencial de “salvar a pátria”, vista desde a segunda metade da década de 1940 (mas não só), sob a ameaça e o perigo constante do comunismo.

Foi assim, que se desenvolveram as preocupações mais políticas sobre a censura de diversões públicas em relação à música de protesto no Brasil, entre os anos de 1969 e 1974, principalmente. Contribuindo, por conseguinte, para a consolidação de uma cultura de dominação, entre a elite dominante, sobre as classes subalternas, tendo em vista o modelo de desenvolvimento sócio-econômico excludente, desigual e cruel, que caracterizava a sociedade brasileira naquele período, e que a ditadura militar acentuou ainda mais. O que ajudou a elite brasileira a se tornar ainda mais dominante ou hegemônica em relação às classes subalternas do Brasil, em termos gramscianos,¹⁰⁸ visto que esta cultura política casava-se, perfeitamente, com os interesses dessa mesma elite dominante. Além de contribuir para a passagem, em

¹⁰⁸ Sobre o conceito de hegemonia para Gramsci, ver: GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

princípios da década de 1970, ou seja, entre 1969 e 1974, de uma censura mais ligada à moral para uma censura mais ligada à política, apesar de acreditarmos, assim como Beatriz Kushnir (2004), que toda censura moral já é, em certa medida, um exercício da censura política.

Então, apesar de nosso recorte temporal está situado entre 1969 e 1974, também esboçamos uma pequena trajetória da base legal da censura praticada pelo SCDP, que antecede o AI-5, (e mesmo depois, como mostrado adiante), para percebermos que já havia uma atuação da censura às diversões públicas desde 1946. Quer dizer, já havia toda uma cultura censória, de base legal, que vinha sendo praticada antes mesmo do golpe de 1964, apesar de mais ligada “à moral e aos bons costumes”, mas que vai consolidando uma cultura histórica específica sobre a censura de diversões públicas. A qual se desenvolverá mais plenamente a partir do golpe civil-militar de 1964 e, sobretudo, depois de ser baixado o AI-5, em 13 de dezembro de 1968.

Em relação ao AI-5, que foi outorgado em 13 de dezembro de 1968, ainda durante o governo de Costa e Silva, era patente a ideia de que o referido Ato Institucional era necessário à defesa do Golpe de 1964, ou melhor, daquilo que os militares chamavam de “Revolução”, como se percebe nos artigos 4.º e 9.º, abaixo:

Art. 4.º No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

[...]

Art. 9.º O Presidente da República poderá baixar Atos Complementares para a execução deste Ato Institucional, bem como adotar, se necessário à defesa da Revolução, as medidas previstas nas alíneas **d** e **e** do [parágrafo] 2.º do artigo 152 da Constituição [de 1967] (RODRIGUES, MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 75-76).¹⁰⁹

Já no artigo 5.º, mais especificamente o inciso IV e suas alíneas, e principalmente no artigo 10.º, como especificado a seguir, temos:

Art. 5.º A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa simultaneamente, em:

[...]

IV – aplicação, quando necessário, das seguintes medidas de segurança:

- a) liberdade vigiada;
- b) proibição de freqüentar determinados lugares;
- c) domicílio determinado.

[...]

Art. 10.º Fica suspensa a garantia de **habeas corpus**, nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a

¹⁰⁹ Para mais detalhes sobre as alíneas **d** e **e**, consultar a Constituição brasileira de 1967. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constitui%C3%A7ao67.htm>. Acesso em: 25 nov. 2009.

economia popular (RODRIGUES, MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 76-77).

Quer dizer, se nesse contexto havia a construção da subversão e da guerra interna, que eram atribuídos ao comunismo, por outro lado, também é visível o argumento de que o AI-5 servia como base de sustentação e como pré-requisito para a tão divulgada Segurança Nacional, nos moldes determinados pelo Conselho de Segurança Nacional, como se percebe pelo artigo 4.º, mas também pelo artigo 5.º, especificamente o inciso IV e suas alíneas, e sobretudo pelo artigo 10.º, referidos acima. Além disso, no próprio texto do AI-5, quando nos debruçamos sobre o artigo 5.º, por exemplo, (que fala da suspensão de direitos políticos), além do mencionado em seu inciso III, qual seja, a “proibição de atividades e manifestações sôbre assunto de natureza política”, também é possível vislumbrar em um de seus dois parágrafos, o seguinte: “[Parágrafo] 1.º O ato que decretar a suspensão dos direitos políticos poderá fixar restrições ou proibições relativamente ao exercício de quaisquer outros direitos públicos ou privados” (RODRIGUES; MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 76). Portanto, depreende-se dessa proibição sobre assunto de natureza política, o exercício da censura, tanto moral quanto política ou político-moral, podemos dizer, em relação à música popular de matriz contestatória, por exemplo.

Destacamos aqui, então, a nossa concordância com a autora Beatriz Kushnir (2004, p. 109), quando ela menciona que o artigo 8.º, alínea “c”, da Emenda Constitucional n.º 1, de 1969, decretou que seria de competência da União manter a Polícia Federal para apurar infrações contra a Segurança Nacional e a Ordem Política e Social. Como também, que na alínea “d” desse artigo ficou estabelecido que seria função dessa mesma polícia realizar a censura das diversões públicas, como percebemos pelo que está contido abaixo, conforme a coletânea *Censura Federal*:

Art. 8.º Compete à União:

[...]

VIII – organizar e manter a polícia federal com a finalidade de:

[...]

c) apurar infrações penais contra a segurança nacional, a ordem política e social ou em detrimento de bens, serviços e interesses da União, assim como outras infrações cuja prática tenha repercussão interestadual e exija repressão uniforme, segundo se dispuser em lei; e

d) prover a censura de diversões públicas (RODRIGUES, MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 17 e 18).

No entanto, discordamos do que diz Kushnir, a seguir: “Desde a transferência da capital federal para Brasília, em 1960, foi esse o primeiro momento em que se expôs, com clareza, o *locus* da centralidade do poder, e, mais uma vez, a censura faria parte das suas

atribuições” (KUSHNIR, 2004, p. 109). Ou seja, se o que está contido no artigo 8.º e alíneas “c” e “d” vale como uma exposição clara da centralidade do poder pela primeira vez, a partir de 1969, não podemos perder de vista que o mesmo artigo 8.º e as mesmas alíneas “c” e “d”, já faziam parte da Constituição imposta à sociedade civil brasileira dois anos antes, em 24 de janeiro de 1967.¹¹⁰ Após o Ato Institucional n.º 5, de 13 de dezembro de 1968, com o “endurecimento” do regime pela chamada “linha dura” do governo, são criadas outras legislações censórias, como o Decreto-lei n.º 898/69 e o Decreto-lei n.º 1.077/70, que serviam para dar mais legalidade ainda à censura. Porém, agora mais direcionadas para as questões políticas que de “moral e bons costumes”, sobretudo o decreto-lei de 1969.

Dessa forma, em 28 de setembro de 1969, por intermédio do Decreto-lei n.º 898, a Lei de Segurança Nacional, como ficou conhecido este decreto-lei, estabelecia logo no primeiro artigo, que toda “pessoa natural ou jurídica é responsável pela segurança nacional”. No terceiro artigo a segurança nacional é colocada como uma medida para preservar a segurança externa e interna da nação contra a guerra psicológica e revolucionária/subversiva, como está descrito a seguir: “Art. 3.º A segurança nacional compreende, essencialmente, medidas destinadas à preservação da segurança externa e interna, inclusive a prevenção e repressão da guerra psicológica adversa e da guerra revolucionária ou subversiva” (RODRIGUES; MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 43).

No capítulo I, parágrafos 2.º e 3.º do mesmo artigo 3.º, foram estabelecidos como crimes contra a Segurança Nacional e a Ordem Política e Social, a “guerra psicológica e revolucionária”. E a censura, de acordo com Creuza Berg (2002, p. 89), pode ser vista como parte da guerra psicológica, como se percebe abaixo, quando da imposição da LSN:

Parágrafo 2.º A guerra psicológica adversa é o emprego da propaganda, da contrapropaganda e de ações nos campos político, econômico, psicossocial e militar, com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos, contra a consecução dos objetivos nacionais.¹¹¹

Parágrafo 3.º A guerra revolucionária é o conflito interno, geralmente inspirado em uma ideologia, ou auxiliado do exterior, que visa à conquista subversiva do poder pelo controle progressivo da Nação (RODRIGUES; MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 43).

No entanto, as ideias de guerra psicológica e guerra revolucionária não podem ser vistas separadamente, de acordo com Martins Filho (2009, p. 184), que mostra a guerra revolucionária como parte da influência francesa na Escola Superior de Guerra. Além de destacar que “no centro da doutrina da *guerre révolutionnaire* aparece a ideia de guerra

¹¹⁰ Ver a transcrição desse trecho da Constituição de 1967 no 2.º tópico do primeiro capítulo deste trabalho.

¹¹¹ No que se refere aos chamados objetivos nacionais, ver o segundo tópico do próximo capítulo.

psicológica”. Como podemos perceber, através dos artigos 8.º e 24 da LSN, citados abaixo, dentre vários outros, onde a punição é basicamente a mesma. Principalmente se durante a suposta infração ocorrer mortes, dando subsídio para o princípio do “olho por olho, dente por dente”, da conhecida Lei de Talião. O que, na verdade, era apenas um pretexto para se legitimar sob o amparo de uma legislação que eles próprios impuseram.

Art. 8.º Entrar em entendimento ou negociação com Govêrno estrangeiro ou seus agentes, a fim de provocar guerra ou atos de hostilidade contra o Brasil:
[...]

Parágrafo único – Se os atos de hostilidade forem desencadeados:

Pena: - Prisão perpétua, em grau mínimo, e morte, em grau máximo.

[...]

Art. 24. Promover insurreição armada ou tentar mudar, por meio violento, a Constituição, no todo ou em parte, ou a forma de govêrno por ela adotada:

[...]

Parágrafo único – Se, da prática do ato, resultar morte:

Pena: - Prisão perpétua, em grau mínimo, e morte, em grau máximo

(RODRIGUES; MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 46 e 47).

Já o Decreto-lei de 1970, de acordo com Creuza Berg (2002), é responsável por cobrir a programação de televisão que não estava prevista na legislação de 1946, tendo em vista que a televisão chega ao Brasil em 1950.¹¹² Portanto, vale ressaltar o seguinte sobre esse Decreto-lei 1.077/70, que dizia no seu primeiro artigo: “Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação”. Além de que, o seu último artigo, o sétimo, estabelecia o que se segue: “A proibição contida no artigo 1.º deste Decreto-lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão” (RODRIGUES; MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 144-145). Em outras palavras, portanto, esse Decreto-lei vai estabelecer e reforçar ainda mais a censura prévia da legislação censória de 1946, no que se refere ao setor musical, a qual já se aplicava às diversões públicas em geral e à própria música popular, mais especificamente.

¹¹² Ela iniciou suas atividades no Brasil, “às 22 horas do dia 18 de setembro de 1950”, quando do anúncio de “TV na Taba”, pela atriz Iara Lins, “o primeiro programa de televisão da América Latina”, num estúdio que foi montado “na sede das rádios Tupi e Difusora, no bairro paulistano de Sumaré” (SEVERIANO, 2008, p. 346).

3 – DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DE PROTESTO À “LÓGICA DA SUSPEIÇÃO” E SEU ANTICOMUNISMO

À frente o oceano, atrás o meu país
À frente outro destino, atrás minha raiz
À frente eu sinto fome, atrás penso em meu povo
À frente eu sou do vento, atrás eu me comovo
O Porto de Vitória
Vai longe se azulando
Meu povo na memória
[...]
Cargueiro ou pau-de-arara
Europa ou Guanabara
Vou lá buscar dinheiro
E volto pra Vitória
Pro dia de Vitória
Já volto pra essa hora
[...]
Já chego pra essa hora
De nunca se ir embora

Taiguara, *Porto de Vitória* (1974).

3.1 – O PERCURSO QUE LEVA À MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DE PROTESTO

Hoje eu queria apenasmente escutar besteiras, meu amor/ Ouvir canções ingênuas como as que cantaram um dia o Roberto e o Erasmo/ Dizer do espanto e do espasmo de alguém como eu quando ouve música/ Principalmente quando insistem nessas coisas que você faz muito bem em não compreender/ Quem vai lembrar você, quem lembrará de mim, o que será de nós?/ Ando tão cansado e 26 anos é muito pouco, meu amor/ Pra ter que suportar um quarto escuro como se eu fosse uma fera ou um vampiro/ E de suspiro em suspiro eu vejo o fim desse poeta como um doido/ Principalmente se a chuva passa e a manhã fracassa/ E não consegue o sol fazer nascer/ [...] Se eu não nasci em Londres/ E por isso mesmo não posso cantar como John Lennon/ Se eu nunca vou a praia e também não consigo me divertir no futebol/ Se eu, jovem compositor e poeta talentoso, inteligente, com futuro/ Planejo minha vida, como na canção que o povo canta, pra morrer no carnaval/ Basta: o silêncio já não me machuca [...].

Sérgio Sampaio, *O que será de nós?* (1974).

Apesar de termos esclarecido na Introdução, que utilizamos o termo “música de protesto” ao invés de “música engajada”, é necessário definir melhor como se formou a chamada música de protesto. Uma música ou, pelo menos, um segmento desta, que, desde meados dos anos 1960 se balizava pela defesa do nacional-popular, e que foi ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais, além de incorporar o tropicalismo, no pós-1968. Diferente do que fizemos em texto anterior (SOUZA, 2009), partimos aqui da diferença entre “música de protesto” e “música engajada”, pois, para fins didáticos, essa diferenciação é necessária, mesmo que seja tênue. Como dissemos antes, acreditamos que a “música engajada” está mais para a música produzida no início da década de 1960 por uma ala da Bossa Nova (a ala nacionalista) e sob a orientação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, ao passo que a “música de protesto” se desenvolveu mais a partir de meados daquela década por meio dos Festivais da Canção. Essa bossa nova nacionalista, de acordo com Miliandre Garcia (2007), será a referência estética e ideológica daquilo que se firmará mais tarde como canção engajada, quando ocorre uma certa politização da bossa nova. Assim, logo no início do movimento, em 1959, segundo a autora, pode-se dizer que

[...] o lançamento do disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto, sintetizou as principais inovações estéticas e as aspirações dos músicos da bossa nova. Entre elas, havia a modificação rítmica do samba, a integração entre ritmo, harmonia e contraponto, a função assumida pelo violão, a interpretação contida e anticontrastante, a metalinguagem, a releitura de gêneros musicais

como o samba-canção e o bolero, além do diálogo com influências heterogêneas como a música erudita e o jazz (GARCIA, 2007, p. 58).

Todavia, no início dos anos 1960, acentuar as diferenças entre a bossa nova e o jazz, tinha como objetivo, além de precaver-se contra as críticas que consideravam àquela elitista, sem conteúdo e voltada para o consumo externo, também resgatar os vínculos com a tradição da música popular brasileira. Nesse sentido, “podemos considerar o diálogo entre tradição e modernidade como uma das tentativas de politização e popularização da bossa nova por músicos que integravam o CPC, a exemplo de Carlos Lira” (GARCIA, 2007, p. 60).¹¹³ Em outras palavras, pode-se dizer que a Bossa Nova apresentou duas fases distintas em relação ao passado musical, conforme Miliandre Garcia (2007, p. 62): “inicialmente, para se firmar no cenário musical brasileiro, distanciou-se das origens da música popular e, em seguida, para se defender dos rótulos de música alienada e música para exportação, resgatou as tradições populares, a exemplo do diálogo com o samba e a música regional”. Segundo Napolitano (2007, p. 71), já em 1959, “[Ronaldo] Bôscoli, que trabalhava na revista *Manchete*, Moisés Fuks, no *Última Hora*, e João Luiz de Albuquerque, na *Radiolândia*, encarregavam-se de consolidar a expressão ‘bossa nova’ [...] [na imprensa]”. Dessa forma, no início dos anos 1960, como estratégia de publicidade, “a indústria fonográfica e os meios de comunicação transformavam em antiquado tudo o que viera antes da bossa nova [em termos de música]” (GARCIA, 2007, p. 83). Daí a expressão “samba quadrado” para os sambas da velha guarda em oposição ao chamado “samba moderno” dos bossa-novistas.

É através desse diálogo entre tradição e modernidade, segundo Marcos Napolitano, que surge a Bossa Nova e, a partir dela, a música engajada. Ele estabelece que a própria consolidação do termo bossa nova vai estimular ainda mais as aglutinações contrárias ou a favor do movimento. Assim, “rapidamente o ‘samba moderno’ passou a ser visto como a antítese do ‘samba quadrado’, ou seja, aquele samba com um ataque percutivo e divisões rítmicas bem definidas. Mas, no seio do ‘samba moderno’, surgia uma outra clivagem, que acabou por politizar a bossa nova e iniciar outra tradição: a canção engajada ou ‘de protesto’” (NAPOLITANO, 2007, p. 72). Marcos Napolitano (2007) assinala que o lançamento da canção “Quem quiser encontrar o amor”, de Carlos Lira e Geraldo Vandré, em disco de 1961,

¹¹³ Sobre Carlos Lira, ver o 3.º capítulo de: GARCIA, Miliandre. Mais que nunca é preciso cantar: síntese e dissonância em Carlos Lira. In: *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 87-123. E também: CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lira: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998, p. 13-52.

e interpretada por Vandr , foi visto como um marco na criação de uma bossa nova participante ou engajada, na medida em que esta canção se incumbia de ser

[...] portadora de uma mensagem mais politizada que trabalhasse com materiais musicais do samba tradicional. A letra rompia com o elogio do “estado de graça” da bossa nova, em cujas canções a figura do “amor” surge como um corolário do estado musical-existencial do ser em equilíbrio. Nesta canção, em particular, o “amor” surge como fruto de sofrimento e luta (NAPOLITANO, 2007, p. 72).¹¹⁴

A referida canção “[...] tornou-se uma variante do paradigma bossa-novista, lançando as bases para uma canção ‘nacionalista e engajada’, de olho na tradi   o, mas que incorporava parte das ‘conquistas’ est ticas da bossa nova” (NAPOLITANO, 2007, p. 73), ao lado de outra, chamada “Zel o”. Esta, composta por Sérgio Ricardo e lançada em 1960, contava em sua letra “a história de um favelado que perdia sua casa numa chuva, passando a contar apenas com a solidariedade dos outros habitantes do morro” (NAPOLITANO, 2007, p. 73).¹¹⁵ Ou seja, essas duas canções mencionadas, veiculam uma série de imagens poéticas, as quais se tornariam recorrentes na canção engajada, como “a romantização da solidariedade popular; a crença no poder da canção e do ato de cantar para mudar o mundo; a denúncia e o lamento de um presente opressivo; [e] a crença na esperança do futuro libertador” (NAPOLITANO, 2007, p. 73). Por isso, pode-se dizer que as conquistas est ticas da Bossa Nova já tinham sido reprocessadas por volta de 1962, “gerando um ‘samba moderno e participante’, cujos criadores principais foram Carlos Lira e Sérgio Ricardo” (NAPOLITANO, 2007, p. 73).

Apesar de Marcos Napolitano, como vimos acima, não partir da diferença entre “música engajada” e “música de protesto”, é preciso perceber algumas diferenças entre ambas. Todavia, concordamos com a análise de Dilmar Miranda que, ao mencionar a agitação do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, no pré-golpe de 1964, destaca que aquele foi um período de muitas lutas, visualizadas através das Ligas Camponesas, defesa da Reforma Agrária e da nacionalização das companhias particulares de refino de petróleo, UNE volante, Movimento de Educação de Base, da Conferência Nacional dos Bispos e Método Paulo Freire. Lutas que ajudaram na “constitu  o do que passou a ser conhecido como *canção engajada*, com [sua] temática eminentemente social [...]” (MIRANDA, 2009, p. 127).

¹¹⁴ Diz um trecho dessa música: “Quem quiser encontrar o amor/ Vai ter que sofrer”.

¹¹⁵ Entre seus versos, esta letra destaca: “Todo morro entendeu/ Quando Zel o chorou/ Ninguém riu, ninguém brincou/ E era carnaval/ No fogo de um barracão/ Só se cozia ilusão/ Restos que a feira deixou/ [...] Mas assim mesmo Zel o/ Dizia sempre a sorrir/ Que um pobre ajuda outro pobre/ Até melhorar/ Chueu... chueu.../ A chuva jogou seu barraco no chão/ Nem foi possível salvar violão/ [...] Das coisas todas que a chuva levou/ Pedac os tristes do seu coração/ [...]”.

Sobre a relação do engajamento com a bossa nova, o autor assinala: “O engajamento foi, inclusive, um dos fatores de crise e um divisor de águas da bossa nova: de um lado, o lirismo *do amor, do sorriso e da flor* e de outro, a vida *dos oprimidos da cidade e do campo*” (MIRANDA, 2009, p. 127, grifo do autor). Além disso, a explosão comercial da bossa nova tanto no mercado interno quanto no externo, fez com que a intelectualidade engajada considerasse que a qualidade estética das canções bossanovistas não estava de acordo com o conteúdo evasivo de suas letras, surgindo a preocupação de aliar forma e conteúdo (GARCIA, 2007). Dessa maneira, à qualidade estética agregavam-se tanto a crítica social e política quanto o diálogo com as tradições populares, pois: “Com a politização da bossa nova, quem continuou a priorizar a forma ficou conhecido como alienado e alienante, e quem passou a considerar o conteúdo gozou da reputação de comprometido e participante” (GARCIA, 2007, p. 72). Porém, também houve uma supervalorização da divisão entre “intimistas” e “nacionalistas” na bossa nova, na medida em que

uma vertente “intimista” ligada à forma e outra “nacionalista” voltada para o conteúdo é, no entanto, supervalorizada em manuais, biografias e memórias da música popular brasileira. Como evidenciou o historiador Adalberto Paranhos,¹¹⁶ nessa divisão dualista não se enquadram músicos como Carlos Lira, Vinícius de Moraes e Nara Leão, por exemplo (GARCIA, 2007, p. 72).

Garcia (2007) alerta para as tentativas de enquadramento de alguns músicos como adeptos de uma ou outra vertente, e cita o caso de Carlos Lira, visto como o fundador da dissidência nacionalista por grande parte da literatura bossanovista, enquanto que, por outro lado, não se deve esquecer que “ele compôs simultaneamente canções consideradas “intimistas” – como “Primavera” e “Minha namorada”, com Vinicius de Moraes – e músicas rotuladas de “nacionalistas” – como “Maria Moita”, com Vinícius de Moraes, e “Feio não é bonito”, com Gianfrancesco Guarnieri”. Sendo assim, continua ela, “é difícil enquadrar alguns músicos como adeptos dessa ou daquela vertente” (GARCIA, 2007, p. 72). Em outras palavras, pode-se dizer que a atuação de Carlos Lira no início dos anos 1960, teria sintetizado alguns dilemas que se apresentavam ao músico de classe média, tido como engajado nas causas nacionalistas. Os quais poderiam ser traduzidos da seguinte forma, segundo Garcia (2007, p. 79): “como compor música ‘intimista’ sem ser chamado de alienado; como participar da fundação e organização do CPC sem abdicar da carreira profissional e do ingresso no mercado fonográfico; e como manter a qualidade técnica e estética conquistada pela bossa nova sem ignorar a tradição da música urbana brasileira”.

¹¹⁶ A afirmação está em: PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). *História e Perspectivas*, Uberlândia, n. 3, jul./dez., 1990, p. 11-12.

Daí a aproximação com alguns compositores populares como Cartola e Nelson Cavaquinho, segundo Napolitano (2007, p. 75), que lembra o seguinte: “O que estava em jogo era a necessidade de buscar novos materiais para a bossa nova, não tanto de ‘tocar junto’ com os compositores populares. Como saldo desta aproximação, o público de classe média redescobriu Cartola, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus [e Zé Ketí]”. Também é importante perceber, que os músicos engajados, a maior parte deles oriunda da bossa nova que se desagregava enquanto movimento, buscavam no reencontro com a tradição, a superação dos impasses estéticos e ideológicos da canção brasileira. Nesse sentido, o lançamento do anteprojeto do Manifesto do CPC da UNE,¹¹⁷ em 1962, pelo economista Carlos Estevam Martins, um intelectual ligado ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), segundo Napolitano (2007, p. 76):

tentava apontar os rumos e disciplinar a criação engajada dos jovens artistas. Como tarefas básicas, num contexto em que o Governo João Goulart assumia as reformas de base como sua principal bandeira, o CPC se dispunha a desenvolver a consciência popular, como fundamento da libertação nacional. Mas, antes do povo, o artista deveria se converter aos novos valores e procedimentos, nem que para isso sacrificasse o seu deleite estético e a sua vontade de expressão pessoal.

Como o Manifesto do CPC reconhecia a arte de elite como superior, formalmente, à arte popular, segundo Napolitano (2007), e priorizava na obra não a qualidade estética mas a construção de um veículo ideológico que fosse adequado ao conteúdo nacionalista em questão, o “procedimento sugerido visava direcionar o artista-intelectual engajado para a busca de sua inspiração nas ‘regras e modelos dos símbolos e critérios de apreciação’ das classes mais populares, vistas como a base – ainda que ‘inconsciente’ – da expressão nacional-popular.” Ou seja, o objetivo “era facilitar a “comunicação” com as massas, mesmo com o prejuízo da sua “expressão” artística [...]” (NAPOLITANO, 2007, p. 76). Porém, esses critérios acabaram por revelar uma certa inadequação ao tipo de canção engajada forjada pelos jovens de classe média, na medida em que: “A submissão da ‘forma’ ao ‘conteúdo’ e da ‘expressão’ à ‘comunicação’ significava uma ruptura total com as bases convencionais da bossa nova, formadora e inspiradora dos principais criadores musicais engajados” (NAPOLITANO, 2007, p. 77). Segundo Napolitano (2007), enquanto alguns intelectuais do movimento estudantil, a exemplo de Nelson Lins e Barros, “tentavam enquadrar o movimento bossa-novista como um legítimo substrato da música engajada nacionalista”, por outro lado,

¹¹⁷ Ver o anteprojeto do CPC da UNE na íntegra, em: HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 121-144.

as posições veiculadas pelo Manifesto indicavam outra direção, ao defender uma estética simplória e comunicativa. Ou seja,

[...] o Manifesto do CPC propunha uma coisa, mas os artistas fizeram outra. Os músicos – Carlos Lira, Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros (que também era compositor), Vinícius de Moraes [sic] e outros – buscavam uma canção engajada, porém moderna e sofisticada, capaz de reeducar a elite e “elevant o gosto” das classes populares, ao mesmo tempo em que as conscientizava. A um só tempo, portanto, havia no ar uma utopia de educação estética, sentimental e política (NAPOLITANO, 2007, p. 77).

Dito de outra forma, pode-se afirmar que o “jovem artista engajado, nacionalista e de esquerda queria estar apto a produzir uma arte que fosse nacionalista e cosmopolita, politizada e intimista, comunicativa e expressiva, rompendo, inclusive, os limites propostos pelo Manifesto do CPC”. Não obstante, o “avanço da ‘frente popular’ pelas reformas parecia ter encontrado sua homologia no mundo das artes e da cultura. Mais do que um espelho, a canção engajada oriunda da bossa nova deveria ser o holofote que iluminaria a consciência nacional [...]” (NAPOLITANO, 2007, p. 78). Segundo Napolitano (2007), podemos destacar dois álbuns fonográficos: *Depois do Carnaval*, de Carlos Lira (Philips, 1963), e *Um Senhor de Talento*, de Sérgio Ricardo (Elenco, 1963), como sínteses criativas que procuraram objetivar o projeto estético-ideológico da música engajada, em termos de composição e seleção de repertório. Quer dizer: “A tentativa de estabelecer as bases estéticas e ideológicas de uma bossa nova ‘nacionalista’, que correspondesse às expectativas da juventude de esquerda que se engajava no processo de reformas de base do governo Jango, encontrou nesses dois álbuns sua expressão mais delineada” (NAPOLITANO, 2007, p. 78).

Nesses termos, até mesmo em canções líricas como, “Quem quiser encontrar o amor” e “Mundo à parte”, de Carlos Lira, “o mote do ‘amor’ se mescla à crítica ao individualismo [...]”. Nas outras faixas – ‘Depois do Carnaval’, ‘Influência do jazz’, ‘Aruanda’, ‘Marcha da Quarta-feira de Cinzas’, e ‘Maria do Maranhão’ – foram lançadas as bases para o que mais tarde seria chamado de ‘canção de protesto’ brasileira” (NAPOLITANO, 2007, p. 78). Já o álbum de Sérgio Ricardo também foi responsável por reformular as bases da canção nacionalista engajada, segundo Marcos Napolitano (2007, p. 79), pois: “Muitas faixas se tornaram clássicos dessa corrente musical: ‘Enquanto a tristeza não vem’, ‘Barravento’, ‘Esse mundo é meu’, entre outras. [...] Os gêneros escolhidos eram em sua maioria sambas, incluindo os de ‘roda’ e ‘de morro’ (como em ‘Esse mundo é meu’ e ‘Terezinha de Jesus’)”. Assim, o contraste entre as “intenções ideológicas” e o “resultado musical” marca o início de um processo que torna-se mais complexo à medida que o mercado de MPB vai se ampliando. Por isso, a particularidade da canção engajada nacionalista trazia em si algumas contradições

de nossa modernização, isto é, “a afirmação nacional, modernizante e desenvolvimentista dependente do capitalismo internacional monopolista”. Além de que, “a nostalgia folclorizante e a paranóia da diluição na cultura estrangeira eram os pólos opostos, mas também complementares, desse processo”. Por isso, segundo Napolitano (2007, p. 79), esse LP de Carlos Lira, de 1963, acabou por se mostrar um sintoma desses dilemas da esquerda nacionalista e, por outro lado, “acabou sendo mais fiel às expressões contraditórias do projeto modernizante da esquerda do que a proposta exortativa e pedagógica do LP *O povo canta*, o disco produzido pelo CPC da UNE” (NAPOLITANO, 2007, p. 79).

A perspectiva chamada de “subida ao morro”, que visava mais ampliar o leque expressivo da bossa nova do que mimetizar a música popular das classes populares de forma caricatural, foi “[...] mais determinante até 1964, quando a conjuntura mudou e levou alguns artistas de esquerda a se aproximar das matrizes populares de cultura como uma reação ideológica ao fracasso da ‘frente única’ nacionalista, proposta pelos comunistas e reformistas como saída para a crise política e social”, segundo Napolitano (2007, p. 78). É a partir daí que se torna mais evidente o que passou a ser chamado de “canção de protesto” brasileira, apesar de alguns autores não diferenciarem, nesse contexto, a “música de protesto” mais específica da chamada “MPB” (Música Popular Brasileira).

Por outro lado, delimitando melhor a chamada “canção de protesto brasileira”, como também, diferenciando-a da já referida “canção engajada”, podemos afirmar, de acordo com Miranda (2009, p. 128, grifo do autor), que seria mais apropriado “colocar o aposto ‘protesto’, em determinadas composições feitas, sobretudo, após o golpe de 1964, quando as intenções de transformação social, via resistência à ditadura militar (inclusive pela ação armada, conforme pregavam setores da esquerda), eram claramente explicitadas na intenção de resistência e luta pelo *novo dia que virá*”. O que é percebido mais explicitamente em canções como “*Viola enluarada*, de Marcos e Paulo Sérgio Vale (*A mão que toca um violão/ Se for preciso faz a guerra/ Mata o mundo fere a terra/ A voz que canta uma canção/ Se for preciso canta um hino/ Louva a morte*) [...]”. O exemplo de *Viola enluarada*, dos irmãos Marcos Vale e Paulo Sérgio Vale, é bastante emblemático da explicitação da canção de protesto no Brasil. Além disso, podemos incluir igualmente sob a rubrica do protesto

canções que denunciavam as condições de vida dos oprimidos [...] (como [algumas] canções do show Opinião), ou que denunciavam a situação dos cidadãos vivendo sob a ditadura militar, como a canção de protesto paradigmática da era dos festivais, *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré, que fazia delirar os jovens das platéias do Maracanãzinho, sobretudo quando cantava *Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição/ De morrer pela pátria e viver sem razão*.

Ou *Disparada* ([de] Geraldo Vandré e Théo de Barros), que também sabia levantar as platéias dos festivais, sobretudo quando Jair Rodrigues cantava *Então não pude seguir/ Valente, lugar tenente/ E o dono de gado e gente/ Porque gado a gente marca/ Tange, ferra, engorda e mata/ Mas com gente é diferente* (MIRANDA, 2009, p. 218, grifo do autor).

Já as canções engajadas, divulgadas sobretudo pela UNE Volante, procuravam conscientizar o povo, na medida em que falavam “[...] do imperialismo norte-americano, do subdesenvolvimento e [da] miséria do nordeste, bem como da exploração dos trabalhadores. Enfim, [era] uma música voltada [mais] para a temática social, como a *Canção do subdesenvolvido*, de Carlos Lira e Chico de Assis [...]”¹¹⁸ (MIRANDA, 2009, p. 129). Portanto, a música de protesto era portadora de uma mensagem de resistência mais política, e se preocupava mais com a denúncia e a construção de uma cultura política de resistência, ou melhor, de uma cultura política de protesto mais explícito (mas não apenas, como veremos) à ditadura militar ou com base no “novo dia que virá”.¹¹⁹ Por outro lado, a “música engajada” se preocupava mais com a conscientização e esclarecimento da situação de miséria das camadas subalternas da população, sendo portadora de uma temática mais social, e, segundo Miranda (2009, p. 129), manifestando um desejo velado de mudança do *status quo*.

Enfim, enquanto a música engajada, que vigorou no pré-1964, estava mais voltada para a conscientização e o esclarecimento, a música de protesto, no pós-1964, estava mais preocupada com a denúncia e o convite à resistência. Podemos dizer, ainda, que assim como a música engajada está mais para a ala nacionalista da bossa nova e o CPC da UNE, a música de protesto está mais para os chamados Festivais da Canção. Porém, apesar de destacarmos que a “música engajada” vigorou mais no início da década de 1960, enquanto a “música de protesto” se desenvolveu mais em meados daquela década, ressaltamos que ambas também se desenvolveram sincronicamente. Ou seja, nem a canção engajada se restringiu ao início da década de 1960 e nem a canção de protesto se restringiu à segunda metade da referida década, na medida em que uma adentra pelo limite temporal da outra, e vice-versa, não se limitando

¹¹⁸ Uma canção que dizia: “[...] / Era um país subdesenvolvido / Subdesenvolvido! Subdesenvolvido! Subdesenvolvido! / [...] / O país passou a ser um bom quintal / [...] / Instalou-se o latifúndio nacional! / Subdesenvolvido! [...] / Tanto esforço do povo brasileiro / [...] / As nações do mundo para cá mandaram / Os seus capitais amigos e interessados / [...]”. E que também contém a fala: “[...] O povo brasileiro embora pense, dance e cante como americano”; seguida pelo canto: “Não come como americano / Não bebe como americano [...] / Isso é muito importante! / Muito mais do que importante”; e finaliza com o canto: “Subdesenvolvida! Subdesenvolvida! / Essa é que é a vida / Nacional...”.

¹¹⁹ A ideia clara ou subentendida de o “dia que virá” aparece constantemente nas letras dessas canções, sobretudo a partir de meados da década de 1960, como tratado por Walnice Nogueira Galvão em texto de 1968. Apesar de a autora ver nessas canções que tem como base o “novo dia que virá” uma espécie de imobilismo, que passa a isenção ou abstenção dos sujeitos do processo histórico, através de seus compositores. Ver: GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

há uma espécie de “camisa-de-força temporal”. Daí porque uma das dificuldades de se diferenciar o que seria “música engajada” do que seria “música de protesto”.

Nesse sentido, a música de protesto brasileira se desenvolveu mais como uma espécie de “radicalização do engajamento” ou da “música engajada” do início da década de 1960, e com maior intensidade (mas não exclusivamente) após a nova conjuntura política desencadeada pelo golpe de 1964. Portanto, é com essa nova conjuntura desencadeada pelo golpe de 1964 que a canção de protesto brasileira vai se desenvolver com uma maior intensidade através dos Festivais de Canções, mesmo que nem todas as canções produzidas e propagadas nesses festivais possam ser consideradas “canções de protesto”. Não podemos esquecer também que esse novo contexto passa por uma reestruturação da indústria cultural brasileira e por uma redefinição da tradição musical e cultural para os artistas de esquerda, como diz Napolitano (2007, p. 81). Quer dizer, “a crise, ainda sutil até 1967, da perspectiva nacional-popular clássica, aliada a essa reestruturação do mercado por onde circulavam os bens culturais (sobretudo as canções), foi crucial para a configuração do próprio conceito renovado de MPB”, como veremos mais à frente.

Todavia, o humorado samba *João da Silva*, de 1963, de autoria de Billy Blanco, apesar de gravado no compacto *O povo canta*, produzido pelo CPC da UNE, apresenta-se também como uma transição para a música de protesto, já expressando um certo abandono dos padrões da música engajada produzida pelo próprio CPC. Neste samba, o personagem João da Silva, cidadão de classe média, não sabe o que é *royalty*, mas acaba pagando-o desde que acorda, às cinco da manhã, quando passa a consumir alguns produtos estrangeiros (muitos dos quais existentes ainda hoje), conforme sua letra, que diz: “João da Silva/ Cidadão sem compromisso/ Não manja disso/ Que o francês chama *l’argent*/ Pagando *royalty*/ Dinheiro disfarçado/ É tapeado, desde as cinco da manhã/ Com Palmolive/ Ao chuveiro dá combate/ Usa Colgate/ Faz a barba com Gillette/ Põe Água Velva/ Paga *royalty* da fome/ No pão que come/ Ao leite em pó com Nescafé”. Além disso, o personagem João da Silva paga *royalty*, também, quando vai ao trabalho e até mesmo quando esquece a luz acesa.

Movido a Esso vai/ Em frente pro batente/ De Elevador Otis/ E outros sobe-e-desce/ Ele é nacionalista/ De um modo diferente/ Pois toma rum com Coca-cola/ E tudo esquece/ Vai com Madame ver/ Um bom Cinemascope/ Ela usa nylon/ Ele casemira inglesa/ Entorna Whisky em vez de Chopp/ Paga *royalty* dormindo/ Quando esquece a luz acesa/ Diz que não gosta de samba/ E acha o Rock uma beleza/ Diz que não gosta de samba/ E acha o rock uma beleza.¹²⁰

¹²⁰ Letra disponível em: <http://www.franklinmartins.com.br/son_na_caixa_gravacao.php?titulo=joao-da-silva-de-billy-blanco#>. Acesso em: 20 jul. 2010.

Em outros termos, o samba *João da Silva*, de Billy Blanco, como destacamos acima, já apresenta-se como uma transição para a música de protesto que surgirá em meados da década de 1960, além de lembrar muito outras canções precursoras e inspiradoras dessa mesma música de protesto. Mencionamos aqui como exemplo, alguns sambas da década de 1930, de autoria de Noel Rosa, como o de título *Com que roupa*, onde aparece a resposta do personagem da canção para um convite feito a ele para participar de um samba. “[...] Agora eu não ando mais fagueiro/ Pois o dinheiro não é fácil de ganhar/ Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro/ Não consigo ter nem pra gastar/ Eu já corri de vento e poupa/ Mas agora com que roupa?/ Com que roupa, que eu vou?/ Pro samba que você me convidou/ [...]”. E em seguida, continua dizendo: “Eu hoje estou pulando como sapo/ Pra ver se escapo/ Desta praga de urubu/ Já estou coberto de farrapo/ Eu vou acabar ficando nu/ Meu paletó virou estopa/ E eu nem sei mais com que roupa/ Com que roupa, que eu vou?/ Pro samba que você me convidou/ [...]”.¹²¹ Outra canção de Noel Rosa que podemos apontar como precursora da música de protesto que surge no Brasil a partir de meados dos anos 1960, e com um título bem sugestivo, chama-se *Não me deixam comer*, de 1932, que falava em sua letra:

Todos brincam, fazem farra/ Gastam o dinheiro/ E eu quero gastar mas não posso/ Ninguém vive sem comer/ Eu, no entanto, quero comer mas não posso/ Até os cachorros têm o direito de dormir/ Eu quero dormir mas não posso/ [...] Eu tenho um troço que me aborrece/ Já não janto nem almoço/ Quero gastar, não posso/ Quero gastar, não posso/ [...] A tua fome é tão enorme/ Que tens a boca maior do que a barriga/ Quero comer, não posso/ Quero comer, não posso/ Eu tenho um troço que me aborrece/ Já não janto nem almoço.

Podemos apontar, também, algumas canções interpretadas por Luiz Gonzaga, o rei do baião, como precursoras da música de protesto dos anos 1960, apesar de Mundicarmo Ferretti – quando de sua análise das canções feitas pela parceria entre Luiz Gonzaga e Zedantas – ter mencionado que a obra de Zedantas com Luiz Gonzaga não pode ser considerada política, pois segundo ela, as “músicas de seu repertório, que versam sobre problemas sociais, geralmente não propõem alterações no sistema de poder e colocam-se apenas no nível do reivindicatório” (FERRETTI, 1983, p. 150).¹²² Entretanto, não é isso que

¹²¹ Letra disponível em: <<http://letras.terra.com.br/noel-rosa-musicas/125759/>>. Acesso em: 26 ago. 2010.

¹²² Por outro lado, a própria Ferretti (1983, p. 138) declara que a canção *Profecia*, de Zedantas, gravada por Gonzagão após a morte de Zedantas, pode ser vista como uma canção de protesto que “mostra certa desilusão com a ajuda do governo” e que “chama a atenção para a pobreza urbana, dos molambos e mocambos, tão relacionada com a migração [...]”, ao denunciar a miséria urbana. Além de chamar a atenção para o problema do abastecimento de gêneros agrícolas para as grandes cidades, acrescentamos, que poderiam ser afetadas com a imigração em massa do homem do campo, causada pelas secas, por exemplo, concretizando a “profecia”, como diz um de seus trechos: “[...]/ Prá cozinhar/ Prá plantar todo esse chão/ Pro dotô cumê feijão/ Quem será que vai ficar?...”. Realmente, os problemas seriam enormes se uma “profecia” desta se concretizasse.

percebemos ao nos debruçarmos sobre uma das canções mais conhecidas da parceria entre estes dois artistas, e produzida em meados da década de 1950, intitulada *Vozes da Seca*, referindo-se as secas dos anos de 1953 e 1954 nos sertões nordestinos, que começava dizendo: “Seu doutô os nordestinos/ Têm muita gratidão/ Pelo auxílio dos sulista/ Nessa seca do sertão”. Já em seguida, acrescentava: “Mas doutô uma ismola/ A um homen que é são/ Ou lhe mata de vergonha/ Ou vicia o cidadão/ É por isso que pidimo/ Proteção a vósmicê/ Home por nós iscuído/ Para as rédeas do pudê/ Pois doutô dos vinte estado/ Temos oito sem chover/ Veja bem, quase a metade/ Do Brasil tá sem cumê”. E além de protestar, esta letra ainda vai mais longe, dando, inclusive, sugestões do que fazer, isto é, indo além da contestação, coisa mais difícil de ser feita do que simplesmente criticar.

Dê serviço a nosso povo/ Encha os rios de barrage/ Dê cumida a preço bom/
 Não esqueça a açudage/ Livre assim nós da ismola/ Que no fim dessa
 estiage/ Lhe pagamo inté os juru/ Sem gastar nossa corage/ Se o doutô fizer
 assim/ Salva o povo do sertão/ Quando um dia a chuva vim/ Que riqueza pra
 nação!/ Nunca mais nós pensa em seca/ Vai dá tudo nesse chão/ Como vê
 nosso distino/ Mercê tem nas vossas mão.¹²³

Fato que chegou a ser reconhecido por Gonzagão no show “A vida do viajante”, de 1980, com Gonzaguinha, onde ele menciona o seguinte, sobre *Vozes da seca*: “Nos anos 53-54, houve uma seca da muléstia no sertão nordestino. O Brasil ficou cheio de arapucas: ‘ajuda teu irmão...’, ‘uma esmola pros flagelados nordestinos...’, ‘quarquê coisa serve: dinheiro..., roupa vieia, sapato veio, camisa vieia, tudo serve’. Eu e Zedantas protestamos, gritamos bem alto: ‘Seu doutô os nordestinos...’”, diz ele. Depois, ele acrescentou: “Um Deputado do povo bradou no Parlamento Nacional: ‘Senhor Presidente esse baião de Gonzaga e Zedantas vale mais de cem discursos, e tenho dito!...’. E agora, eu louvo bem alto o nome daquele que criou a Sudene: (grita alto) Obrigado Juscelino!...” (FERRETTI, 1983, p. 144-145). Assim, algumas canções de Gonzagão podem ser vistas como precursoras da música de protesto dos anos 1960, mesmo que em 1968, no disco “Canaã”, ele tenha lançado, com Luiz Queiroga, *Canto sem protesto* (“alfinetando” os compositores da música de protesto): “Pode dizer que eu não presto/ Que não presta o meu cantar/ Meu canto não tem protesto/ Meu canto é pra alegrar/ Quem tem ódio não canta/ E nem quero ouvir cantar/ Muita vez a raiva é tanta/ Que não pode nem falar/ Eu por mim sou diferente/ Tenho alegre o coração/ Por isso eu canto contente/ Meu canto é de louvação/ [...]”.¹²⁴ O mesmo disco em que foi gravada, por ele, uma canção de protesto de autoria de Gonzaguinha: *Pobreza por pobreza*. Também não podemos esquecer do aviso de *Canaã*: “[...]/ Cabe a mim, lei do destino/ Responder o destino/ Já que a saga do

¹²³ Letra musical disponível em: <<http://letras.terra.com.br/luiz-gonzaga/47103/>>. Acesso em 26 ago. 2010.

¹²⁴ Letra musical disponível em: <<http://letras.terra.com.br/luiz-gonzaga/1565380/>>. Acesso em 26 ago. 2010.

norte ofendido/ Fui eu que cantei/ Quando um dia com o povo/ A viola eu afinei/ [...] Asa Branca, Assum Preto, Acauã/ Me ajudem de novo a cantar/ E dizer que num é só tristeza/ O que tem o sertão a mostrar/ [...]”.¹²⁵

Em uma entrevista à *Revista Veja*, Gonzagão declara que “nunca falou de miséria desvinculada de alegria”. E acrescenta: “Quando faço um protesto, chamo a atenção das autoridades para os problemas, para o descaso do poder público, mas quando falo do povo nordestino, não posso deixar de dizer que ele é alegre, espirituoso, brincalhão [...]” (FERRETTI, 1983, p. 138-139). Podemos dizer, assim, que o velho Gonzagão “sacava” muito de *marketing* também, na medida em que diz nesta entrevista que “‘o povo sofredor’ não se deleita com as músicas pesadas, que falam só de miséria, e [além disso] o artista tem também que pensar em termos comerciais” (FERRETTI, 1983, p. 139). Por último, citemos mais uma canção de protesto interpretada por Luiz Gonzaga, e que é quase contemporânea da música de protesto dos Festivais da Canção. Porém, ao contrário do que ele menciona acima, esta não é nada alegre. Estamos falando dos versos de *A triste partida*, de autoria de Patativa do Assaré, gravados por Gonzagão em 1964, inclusive dando nome ao disco daquele ano, e que retrata fielmente o sofrimento e a imigração do nordestino para o sul do país, ao fugir da seca, mas também a sua exploração, tanto no Nordeste quanto no Sudeste. A qual tem sua mensagem de dramaticidade acentuada ainda mais com os versos: “Meu Deus, meu Deus!” e “Ai, ai, ai, ai!”, entre suas estrofes. Vejamos, então, alguns de seus versos, quando o sertanejo decide vender o pouco que tem e migrar com a família para São Paulo, como destacado abaixo:

[...]/ Pois logo aparece, feliz fazendeiro/ Por pouco dinheiro lhe compra o que tem/ Ai, ai, ai, ai!/ Em um caminhão ele joga a fãmia/ Chegou o triste dia já vai viajar/ Meu Deus, meu Deus!/ [...] E assim vão deixando/ Com choro e gemido/ O berço querido/ Céu lindo e azul/ Meu Deus, meu Deus!/ O pai, pesaroso/ Nos fio pensando/ E o carro rodando na estrada do sul/ Ai, ai, ai, ai!/ Chegarum em São Paulo/ Sem cobre e quebrado/ E o pobre acanhado percura um patrão/ [...] Trabaia dois ano, três ano e mais ano/ E sempre nos prano de um dia vortar/ [...] Meu deus, meu Deus!/ Mas nunca ele pode/ Só vive devendo/ E assim vai sofrendo, é sofrer sem parar/ Ai, ai, ai, ai!/ Do mundo, afastado/ Ali vive preso/ Sofrendo desprezo, devendo ao patrão/ Meu Deus, meu Deus!/ O tempo rolando/ Vai dia e vem dia/ E aquela fãmia não vorta mais não/ Ai, ai, ai, ai!/ Distante da terra/ Tão seca, mas boa/ Exposto à garoa, a lama e o paú.../ Meu Deus, meu Deus!/ Faz pena o nortista/ Tão forte, tão bravo/ Viver como escravo no Norte e no Sul/ [...].¹²⁶

¹²⁵ Letra musical disponível em: <<http://letras.terra.com.br/luiz-gonzaga/1560866/>>. Acesso em 26 ago. 2010.

¹²⁶ Ainda sobre esta letra, consta que Luiz Gonzaga teria alterado a última parte da letra e que Patativa do Assaré não teria gostado. Ou seja, os versos originais de Patativa, que diziam: “Faz pena o nortista/ Tão forte, tão bravo/ Viver como escravo nas bandas do Sul”, Gonzagão teria alterado para o que está acima, para ficar mais abrangente: “Faz pena o nortista/ Tão forte, tão bravo/ Viver como escravo no Norte e no Sul”. Então, se realmente houve um deputado que disse ao Presidente que o baião *Vozes da seca* valia mais que cem discursos, como conta Gonzagão em seu “causo”, o que poderia ter dito esse mesmo Deputado (se ainda o fosse) como conselho ao Presidente, depois de ouvir a letra de *A triste partida*?

É importante mencionar ainda, a respeito de Luiz Gonzaga e do repertório gravado por ele, em sua relação com a música de protesto e alguns de seus nomes, que no ano de 1971, através do disco “O canto jovem de Luiz Gonzaga”, alguns compositores da música de protesto tiveram suas composições gravadas por ele. Neste disco, o rei do baião interpretou várias canções “de jovens artistas afastados dos palcos brasileiros pelo ‘AI-5’” (FERRETTI, 1983, p. 72). Entre eles Geraldo Vandré, com *Fica mal com Deus*, Gonzaguinha, com *Morena*, Capinam e Edu Lobo, com *Cirandeiro*, Jocaifi e Antônio Carlos, com *Chuculatera*, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, com *Caminho de Pedra*, Nelson Motta e Dori Caymmi, com *O Cantador*, Caetano Veloso e Gilberto Gil, com *No dia que eu vim me embora*, e Gilberto Gil, novamente, com *Procissão*.¹²⁷ Além disso, em 1974, quando foi censurado o disco “Banquete de mendigos”, idealizado e dirigido por Jards Macalé, e gravado ao vivo em 13 de dezembro de 1973, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em comemoração aos vinte e cinco anos da Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão, *Asa branca* também fazia parte daquele baú de canções censuradas.¹²⁸ Por isso, podemos afirmar que alguns artistas eram mais visados pela censura do que outros.

O caso do cantor Jair Rodrigues assemelha-se com o de Luiz Gonzaga. Ao ser questionado em uma entrevista sobre a censura, Jair disse que foi o primeiro a interpretar *Disparada*, de Théó de Barros e Geraldo Vandré, de 1966, e também *Pra não dizer que não falei de flores*, de Vandré, declarando sobre sua relação com a censura, o seguinte: “[...] Eu nunca tive problema com a censura. Para vocês terem uma idéia, eu fui o primeiro a cantar a música *Pra não dizer que não falei de flores*, antes mesmo do Geraldo Vandré defendê-la no festival de 1968 [...]. E eu nunca tive problema por isso. O fato de eu sempre ter sido mais intérprete do que compositor me ajudou muito”.¹²⁹ Realmente, o fato de Jair ser, sobretudo, cantor, e não compositor, acabava ajudando-o perante a censura. Entretanto, é importante destacar que ele está se referindo ao período anterior aos “anos de chumbo”, antes de ocorrer um aprofundamento ainda maior da repressão e da censura.¹³⁰ Além de que, antes do AI-5, o próprio Vandré interpretou *Aroeira* e *Pra não dizer que não falei de Flores*.

¹²⁷ Ver: <<http://www.clickmusic.uol.com.br/discos/ver/o-canto-jovem-de-luiz-gonzaga>>. Acesso em: 14 ago. 2010.

¹²⁸ Não estamos dizendo que o disco foi censurado por causa da canção *Asa Branca*, mas que ela fazia parte das canções do referido disco que foi censurado.

¹²⁹ Entrevista disponível em: <<http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Jair.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2010.

¹³⁰ Lembremos, por exemplo, de Taiguara, que começou compondo canções românticas sem maiores problemas, porém, quando persistiu em compor músicas de protesto foi perseguido pela censura, tendo que se exilar na Inglaterra.

Por outro lado, torna-se fundamental, também, falar um pouco do que passou a se consolidar na época como MPB (Música Popular Brasileira), para mostrar, de acordo com Alberto Moby (2007, p. 142), “[...] que existe uma diferença sutil entre a expressão ‘música popular brasileira’ e a sigla MPB”. Até o início dos anos 1960, a expressão “música popular brasileira” era usada em oposição à “música clássica” ou “erudita”, de acordo com Moby (2007, p. 144). Ou seja, “independentemente dos variados ritmos musicais, do segmento social de onde provinham os compositores e intérpretes e do público, havia consenso em que ‘música popular’ era a expressão [usada] para caracterizar sua situação de oposição à ‘música clássica’ ou ‘erudita’”. A partir dos anos 1960, a expressão “música popular” passou a ser substituída, em algumas situações, pela sigla MPB, quer dizer:

Daí em diante, essa sigla passa a designar não mais toda e qualquer música produzida e/ou consumida pelas classes populares no Brasil. É com o surgimento da bossa nova e dos grandes festivais de música veiculados pela televisão que a expressão MPB aparece no mercado musical brasileiro. Esta sigla e toda a produção poético-musical que ela passa a designar é uma construção política e não significa mais, como pode parecer, toda e qualquer música popular brasileira, sendo [...] uma subseção dela (MOBY, 2007, p. 144).

Segundo Alberto Moby (2007, p. 144-145), é praticamente impossível precisar o momento exato em que nasce a sigla MPB, mas, diz ele, algumas pistas apontam para o final dos anos 1950, através da bossa nova e, num momento posterior, via Festivais da Canção. “Ao que tudo indica, seu surgimento teve, como objetivo inicial, combater a tentativa da indústria cultural de fazer com que o iê-iê-iê fosse vendido também como sendo música popular ‘de raiz’”.¹³¹ Tanto que, acrescenta o autor: “A sigla se cristalizaria no nome de um conjunto vocal – o MPB 4 – e se consolidaria durante os chamados ‘anos duros’ do regime militar”. Entretanto, não se deve esquecer que o próprio surgimento do termo MPB, no intuito de evitar que a Jovem Guarda fosse vendida como “música popular de raiz” também se deu por conta da reestruturação da indústria cultural brasileira. Nesse sentido, a sigla MPB não é apenas “uma construção política”, como salientou Alberto Moby, mas também uma construção em que “a máquina estava por detrás” (conforme expressão de Carlos Lira). Ou seja, uma construção da própria indústria cultural, a qual, segundo Napolitano (2007), foi crucial na configuração do conceito renovado de MPB da época dos festivais, ou ainda, da chamada MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) conforme expressão de Walnice

¹³¹ O termo iê-iê-iê está sendo usado em referência à Jovem Guarda, devido a adaptação que esta fez, para o português, “do constante ‘refrão’ *yeah yeah yeah* presente em várias canções do *rock and roll* anglo-norte-americano do começo da década de 1960, cujo exemplar mais famoso era *She loves you*, dos Beatles (de John Lennon e Paul McCartney)” (MOBY, 2007, p. 197 [nota 84]).

Nogueira Galvão (1976). Portanto, ao utilizar as expressões “música popular brasileira” e “MPB”, quando estiverem referidas ao regime militar, pelos menos, não se pode está falando do mesmo objeto, conforme Moby (2007, p. 146). “Acredito ser essencial marcar essa peculiaridade da expressão MPB: não a música popular urbana brasileira como um todo (apesar do aparente significado da sigla), mas a expressão de um grupo de compositores, cantores e um público de classe média universitária, centrado no eixo Rio-São Paulo, prioritariamente [...]”, conforme Moby (2007, p. 146).

Existe outro ponto que não pode passar despercebido, qual seja, o da identificação de uma MPB mais específica e limitada ou de uma MPB mais ampla. Como assinala Francisca de Assis Oliveira (2003), alguns estudiosos veem a MPB como um movimento que surgiu dentro da “música popular brasileira” no final da década de 1950 e que passou para a década seguinte, representando um momento de rompimento e modernização da música popular. Ao contrário de outros, que veem uma MPB mais limitada. Em outras palavras, segundo Oliveira (2003, p. 3): “Para alguns analistas da música brasileira desse período (a Bossa Nova, a Canção de Protesto e o Tropicalismo) fazem parte desse movimento musical mais amplo, a MPB. No entanto, outros estudiosos consideram apenas a Canção de Protesto como MPB. Ou seja, a música participante e a MPB são o mesmo movimento”. Porém, como ficou visível no trabalho de Araújo (2007) sobre a música brega, a incorporação do aposto popular para qualificar a MPB, não corresponde ao seu verdadeiro público, que era formado, sobretudo, pela classe média universitária, e não por setores mais populares da população brasileira.

Apesar de também não diferenciar a “música de protesto” da “música engajada ou participante”, Francisca Oliveira manifesta sua posição diante dessa amplitude ou limitação para com o termo MPB. Ela opta por uma visão mais ampla da mesma, ao destacar que o seu trabalho “[...] se encontra na perspectiva de que a Bossa Nova, a Canção de Protesto e o Tropicalismo foram tendências de um movimento chamado MPB, que por sua vez está inserido na música popular brasileira como um todo” (OLIVEIRA, 2003, p. 7). Além do mais, a MPB é vista por ela como o resultado de “[...] uma ampliação e modernização da música popular brasileira como um todo. Resultado da fusão de vários elementos nacionais (no caso da canção de protesto) e de elementos estrangeiros (quando se trata da Bossa Nova e [do] Tropicalismo)” (OLIVEIRA, 2003, p. 5).¹³² Portanto, entre alguns autores que visualizam uma MPB mais ampla, podemos destacar os dois autores referidos acima: Alberto Moby

¹³² Porém, a relação de autores apresentados por ela como fazendo parte de uma MPB mais ampla, como Bastos (1996), Wisnik (1992) e Paes (1992) ou de uma MPB mais limitada, como Galvão (1976), Vilarino (1999) e Naves (2001), apresenta-se um pouco confusa, ou seja, não condiz muito com as considerações da maioria deles sobre a identificação ou não entre a música engajada/participante e a MPB/MMPB.

(2007), que destaca ser impossível precisar o momento exato do nascimento da sigla MPB; e Marcos Napolitano (2002),¹³³ que, baseado em Charles Perrone, vê a MPB como um grande “complexo cultural”.¹³⁴ Além de destacar o papel institucional da mesma, dessa forma:

A “instituição” [da MPB] incorporou uma pluralidade de escutas e gêneros musicais que, ora na forma de tendências musicais, ora como estilos pessoais, passaram a ser classificados como MPB [...]. Neste sentido concordamos com Charles Perrone quando ele define a MPB mais como um “complexo cultural” do que como um gênero musical específico. Acrescentamos que este “complexo” cultural sofreu um processo de institucionalização na cena musical, tornando-se o seu centro dinâmico (NAPOLITANO, 2002, p. 2).

Já sobre a visualização de uma MPB mais limitada, isto é, vista como sinônimo de “música engajada/participante” ou “música de protesto”, destacamos José Ramos Tinhorão (1998). Para ele, a MPB abrange tanto a música produzida sob a orientação do CPC da UNE (a música de protesto), quanto à música lançada nos festivais, a partir de 1965 (se referindo a esta, às vezes, como “sambas de protesto ou de participação”), e não à bossa nova intimista ou à música que vem depois dela, como a Jovem Guarda, o Tropicalismo e o chamado Rock nacional. Os quais são bastante criticados por ele, devido à presença de elementos estrangeiros nos mesmos e pela influência da indústria cultural. Daí a sua preferência por aquilo que ele considera como “música tradicional”, que a partir da década de 1960 “seguiria sendo representada pelos frevos pernambucanos, pelas marchas, sambas de carnaval, sambas de enredo, sambas-canções, toadas, baiões, gêneros sertanejos e canções românticas em geral” (TINHORÃO, 1998, p. 212-213).

Porém, em que pese o entusiasmo de Tinhorão em relação à “música participante/engajada” e a “música de protesto” (apesar de críticas sutis a ambas),¹³⁵ como em relação, sobretudo, a esses gêneros que ele denomina de tradicionais, alertamos que não se pode subestimar a força e a presença da indústria cultural entre os referidos gêneros mencionados por ele. O que compromete, nessa perspectiva, sua própria ideia de música “pura”, “autêntica”, “tradicional” ou “de raiz”. Além de que, conforme Stuart Hall (apud GRAÇA FILHO, 2009, p. 88), a formação de uma identidade cultural “nunca está fixa ou pura, mas é sempre híbrida de repertórios culturais que surgem com as formações históricas e

¹³³ Ver: NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. [2002]. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: 15 nov. 2009.

¹³⁴ Ver: PERRONE, Charles. *Masters of contemporary Brazilian song*. Austin: University of Texas Press, 1989.

¹³⁵ Em relação à música engajada, ele diz que os jovens estudantes que a promoviam, “[...] partiam de uma posição de superioridade de sua cultura, e propunham-se [...] assumir paternalisticamente a direção ideológica das maiorias, comprometendo-se a revelar-lhes as causas de suas dificuldades [...]”. Já sobre a música de protesto, ele enfatiza que tais canções “vinham atender a um propósito de protesto particular da alta classe média contra o rigorismo do regime militar instalado no país em 1964” (TINHORÃO, 1998, p. 314 e 317).

suas misturas culturais”. Por outro lado, segundo Napolitano (2007), foi o circuito universitário paulista anterior ao golpe de 1964, que aprofundou a busca da síntese entre a bossa nova nacionalista e a tradição do samba, tanto que:

O entusiasmo da platéia diante das apresentações demonstrou o enorme potencial de público para a música brasileira, logo percebido pelos produtores e empresários ligados à TV. Nesses espetáculos surgiram para o grande público nomes como Elis Regina, Chico Buarque, Toquinho, [...] Gilberto Gil, entre outros. [...] [Enquanto] figuras já conhecidas no Rio de Janeiro, como Nara Leão, Tom Jobim [...], passaram a se apresentar para o público estudantil de São Paulo (NAPOLITANO, 2007, p. 82-83).

Esses espetáculos demarcavam um lugar de expressão e sociabilidade, e não apenas performances artísticas, no qual, segundo Napolitano (2007, p. 83), “[...] a música era o amálgama de uma identidade moderna, jovem e engajada. Portanto, tais expressões musicais eram tão ‘políticas’ quanto as letras das canções de protesto mais explícitas. O violão, não por acaso, era o símbolo da nova musicalidade brasileira, usado até como logotipo dos festivais da TV Record”. Além desta, que fez o Festival de Música Popular Brasileira, a extinta TV Excelsior, de São Paulo, organizou o Festival Nacional de Música Popular, e a TV Globo apoiou e promoveu o chamado FIC (Festival Internacional da Canção), configurando o que ficou conhecido como “Era dos Festivais”, que estendeu-se de 1965 até 1972. Data do último FIC, embora a decadência desses festivais já viesse desde 1969. As performances desses festivais remetiam aos grandes espetáculos teatrais que impulsionaram a MPB entre o público estudantil, ou seja: “Os festivais realizaram o elo, articulado a partir da linguagem da TV, entre a performance viva dos palcos e a audição privada dos discos. Além disso, eram um simulacro de participação popular e liberdade de expressão num momento em que o país mergulhava cada vez mais no autoritarismo político” (NAPOLITANO, 2007, p. 93).

Foi nesse contexto dos festivais, de disputas com a Jovem Guarda, que em 1967 foi organizada uma passeata contra as guitarras elétricas, simbolizando a reação de alguns artistas à denominada invasão massificada da música norte-americana no Brasil.¹³⁶ Como também, contra a Jovem Guarda de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, vista como uma ameaça à MPB. Ao ser considerada como “uma espécie de ‘versão brasileira’ do rock, era um dos principais alvos dessa manifestação” (GARCIA, 2007, p. 91). Entretanto, esse debate estético-formal sobre as raízes da música popular brasileira, segundo Garcia (2007, p. 92), acabou confundindo-se com a posição político-ideológica dos músicos. Uma posição que foi

¹³⁶ Uma letra musical que retratou bem essa oposição à entrada da música estrangeira no Brasil, como o próprio título sugere, foi *Cifrão* (*Crítica à invasão da música estrangeira*), de 1974, de autoria de Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro. Ver a letra desta canção na epígrafe de abertura deste trabalho e no terceiro capítulo.

confirmada neste ano de 1967, ao colocar: “De um lado, a passeata da Frente Única da MPB, realizada em 18 de julho, que contou com a participação de Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues e o conjunto MPB 4 [além de Edu Lobo]. De outro, o lançamento do manifesto do iê-iê-iê pela Jovem Guarda, publicado na revista *O Cruzeiro*, em 5 de agosto”.¹³⁷ Apesar dessa passeata ter sido interpretada como uma manifestação ideológica contra a Jovem Guarda, ela visava mesmo era promover o lançamento do programa Noite de MPB, como assinala Garcia¹³⁸ (2007, p. 92):

Em São Paulo, a passeata saiu do largo de São Francisco e seguiu até o Teatro Paramount, na Rua da Consolação. Segundo Marcos Napolitano,¹³⁹ a manifestação visava promover o lançamento do programa *Noite de MPB*, da TV Record, que sucederia *O fino da bossa* [com audiência em declínio], porém acabou sendo interpretada como uma manifestação ideológica contra o iê-iê-iê e, conseqüentemente, a turma da Jovem Guarda.

Todavia, não podemos dizer que não havia rivalidade entre esses dois grupos mencionados acima e em relação à entrada massificada da música estrangeira no Brasil. A cantora Elis Regina chegou a comentar isso no final dos anos 1970, em depoimento. “Quando a gente fala assim, proteção à música nacional, não quer se dizer que a gente esteja brigando contra a música estrangeira, em princípio. Não é nada disso. A gente briga é contra a música de péssima categoria, na língua estrangeira, que tá sendo executada no Brasil. Eu acho que quanto a isso, a gente não [...] pode nem dizer que... não se tá falando a verdade”, declarou Elis Regina. Depois ela ironiza, dizendo: “Esse chibum, chibum, chibum de discoteca que tá pintando aí, eu juro que não é [...] o melhor de lá! Lá deve ter coisa melhor. É o que... de pior tá sendo tocado aqui, né. Então, em princípio, a gente não pode ser contra a música estrangeira porque (tossido), de repente você pode está sendo contra [...] o que era então. E aí

¹³⁷ O chamado “Manifesto do iê-iê-iê contra a onda da inveja”, como foi publicado, dizia: “[...] Não choramos nas nossas canções, não usamos protesto para impressionar. Se nós decidimos ajudar, fazemo-lo com ação. A prova disso é um sem-número de shows que temos dado em benefício de instituições várias. Fazer música reclamando da vida do pobre e viver distante dele não é o nosso caso. Preferimos cantar para ajudá-lo a sorrir e, na hora da necessidade, oferecer-lhe uma ajuda mais substancial. Trata-se de um movimento otimista [...]. Observe que os cabeludos são rapazes alegres. Não falamos jamais, nas nossas canções, de tristeza, de dor-de-cotovelo, de desespero, de fome, de seca, de guerra [...] [pois] um dos erros principais destes festivais é o critério usado pela comissão julgadora, que sempre prefere temas [...] nordestinos, [...] e dos quais o povo não tomou conhecimento. Decidimos pedir aos organizadores um júri autenticamente popular e não erudito em música” (NAPOLITANO, 2007, p. 98). Ver também em: PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 1960. 1991. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Universidade de São Paulo.*

¹³⁸ No entanto, havia rivalidade também, na medida em que a Jovem Guarda era vista por aqueles artistas da referida passeata como uma versão brasileira, de baixa qualidade, do rock estrangeiro. Sobre esse sentimento de nacionalidade desses artistas, Elis Regina declarou, em depoimento, na segunda metade da década de 1970: “Diz Gilberto Gil que a gente precisava voltar a ser brasileiro até em nome de filho (risos)”. E conclui: “Aderi logo! (mais risos)”, depois de dizer que é a mãe do João, do Pedro e da Maria. Ver: REGINA, Elis. Entrevista. In: *Elis. Falso Brilhante. Disco 3. Rio de Janeiro: Emi Music Brasil Ltda., 2006. DVD stereo (16 faixas; Entrevista).*

¹³⁹ Ver em: NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Anablume/FAPESP, 2001a.*

a gente está sendo imbecil”. Ela conclui seu argumento, com a seguinte crítica humorada: “É que a coisa tá chegando num ponto de loucura tal, de massificação tal, que ‘ok’ é a mesma coisa que ‘tudo bem’, ‘entendeu bicho?’. ‘É isso aí; tá tudo em cima, tá sabendo?’. ‘É isso aí malandro, viu carinha?’. E não dá pra viver num país assim, né!”. No final do depoimento, certamente questionada porque regravou *Saudosa maloca* (de Adoniram Barbosa), de forma arrastada, ela respondeu que só gravou de forma lenta e arrastada, porque gostava assim, e porque não achava graça você está num determinado lugar e, de repente, em 24 horas você ter que sair, “sabe lá Deus pra onde”. Além disso, teria conversado antes com Adoniram para saber se ele não ficaria agredido.¹⁴⁰

Ainda durante a década de 1970, a cantora Elis Regina foi alvo do que ficou conhecido como “patrulhas ideológicas”. O termo foi nomeado pela primeira vez em 1978, pelo cineasta Cacá Diegues, numa entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, dessa forma: “Acho muito grave essa espécie de patrulha ideológica que existe no Brasil. Uma espécie de polícia política que fica te vigiando nas estradas da criação [...]” (DIEGUES apud ARAÚJO, 2007, p. 271). Conforme Araújo (2007, p. 271), esta queixa de Cacá Diegues foi motivada “pelo fato de naquele momento artistas e intelectuais como ele, Glauber Rocha,¹⁴¹ Caetano Veloso e Gilberto Gil estarem tendo algumas de suas obras e declarações ‘policiadas’ por setores da esquerda brasileira”. Segundo Araújo (2007, p. 273), o mineiro Henrique de Souza Filho, o Henfil, foi um “dos mais atentos patrulheiros ideológicos [...] – ação que ele admitia em contraponto à ‘patrulha odara’,¹⁴² aquela que cobraria dos outros criações apolíticas e atitudes descompromissadas”. Henfil tornou-se conhecido a partir de 1969, quando seus cartuns foram publicados no semanário *O pasquim*, a coqueluche da moçada universitária na época. “Para ele, não havia meio termo: quem não estava contra estaria a favor da ditadura militar – regime que o atingia diretamente pelo fato de seu irmão, o sociólogo Herbet de Souza, o Betinho, ser um exilado político”. Este cartunista fazia do seu trabalho, através de personagens como Capitão Zeferino e Graúna, uma arma de combate ao sistema político do país, e cobrava dos outros artistas esta mesma atitude (ARAÚJO, 2007, p. 274).

¹⁴⁰ Ver: REGINA, Elis. Depoimento. In: *Elis. Falso Brilhante*. Disco 3. Rio de Janeiro: Emi Music Brasil, 2006. DVD mono (16 faixas; Extra).

¹⁴¹ Lembremos que, em 1974, Glauber Rocha, através de entrevistas, declarou que “Geisel e Golbery tinham as condições para fazer do Brasil um país forte e livre, deixando companheiros de cinema e muitos de seus admiradores apopléticos. [...] ‘Força total para a Embrafilme. Ordem e Progresso’” (SIMÕES, 1998, p. 192).

¹⁴² Referência a uma canção de Caetano, que dizia: “Deixa eu dançar/ Pro meu corpo ficar *odara...*”, do LP *Bicho*, de 1977. A palavra *Odara*, pertence ao dialeto ionêba (africano), e, “segundo o próprio Caetano, significa ‘estar bem’, ‘sentir-se feliz’” (ARAÚJO, 2007, p. 271).

No início dos anos 1970, Henfil publicava semanalmente em *O pasquim* uma coluna conhecida como “cemitério dos mortos-vivos”, onde fazia simbolicamente o enterro de pessoas “que considerava simpatizantes do regime militar ou omissas politicamente. [...]”. Assim, apareciam nas “lápides do cemitério” de Henfil, além dos nomes de Wilson Simonal e da dupla Dom e Ravel, “personalidades como Roberto Carlos, Pelé, Nelson Rodrigues, Gilberto Freyre, Raquel de Queiroz, Zagalo, Bibi Ferreira, Clarice Lispector, [e] Marília Pêra [...]”. O cartunista também não aceitou o fato de a cantora Elis Regina ter ido cantar no Encontro Cívico Nacional, em 1972, que marcava o início das comemorações do Sesquicentenário da Independência, e incluiu o nome dela no “Cemitério dos mortos-vivos”. O nome de Elis começou a aparecer nas páginas de *O pasquim*, inclusive, como “Elis Regente”, pelo fato de ela ter regido o Hino Nacional (ARAÚJO, 2007, p. 287 e 288).

Embora ela tenha reagido logo, atacando seus acusadores, sobretudo Henfil, Elis também procurou reconstruir a sua imagem, reforçando seu repertório com canções de contestação política, como *O mestre-sala dos mares*, *Sinal fechado* e *O bêbado e a equilibrista*, entre outras. Tempos depois, o próprio Henfil confirmou que Elis ficou bastante incomodada com o seu nome no “cemitério dos mortos-vivos”, se aproximando dele para demonstrar que tinha um posicionamento de esquerda. E para que não houvesse dúvida, “lembrou Henfil – Elis fazia questão de assinar todo [...] manifesto organizado pela oposição e por duas vezes pediu a ele para entregar aos grevistas do ABC paulista a renda de um de seus shows no Canecão”. Desse modo, a cantora Elis Regina acabou sendo “anistiada” pelos artistas e intelectuais da esquerda brasileira, “tornando-se até muito amiga do seu antigo ‘coveiro’ Henfil” (ARAÚJO, 2007, p. 288 e 289).

Por outro lado, agora sobre os festivais da canção, entre os vários momentos marcantes da chamada “Era dos Festivais”, podemos destacar as polêmicas em torno do III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. Aqui, mais uma vez é possível perceber a atuação da máquina da indústria cultural, estimulando polêmicas e sistematizando posições estéticas e ideológicas em jogo, através da imprensa, segundo Napolitano (2004b), em detrimento do seu caráter de esfera pública, onde deveria prevalecer uma cultura de resistência. No entanto, o que acabou sobressaindo foi a sua faceta mais comercial, pois o mote da imprensa “para o festival de 1967 era a perspectiva de grandes polêmicas, que iam além do já conhecido embate MPB *versus* Jovem Guarda. ‘Um grupo que está muito forte e, na opinião de todos, obterá boa classificação no festival é o grupo baiano [...]’”. Já o empresário Guilherme Araújo disse, com entusiasmo: “o grupo vai ‘abafar’, principalmente por introduzir na música brasileira, sons eletrônicos até agora só conhecidos na música

clássica”. A ideia era superar o modelo da chamada “música de festival”, que tinha sua fórmula consagrada na música de protesto (NAPOLITANO, 2004b, p. 214). Foi a partir desse momento que o grupo baiano, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, lançou as bases do tropicalismo do ano seguinte, na medida em que “[...] apontava para uma ruptura com os padrões de [uma] politização [explícita] da canção, portadora da mensagem de resistência política de cunho nacionalista” (NAPOLITANO, 2004b, p. 214). A canção vencedora desse festival de 1967, da TV Record, foi *Ponteio*, de Edu Lobo, sendo

uma unanimidade de crítica e público, num festival marcado pela atitude ousada de Gilberto Gil e Caetano Veloso, cujas canções *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria*, cantavam o povo brasileiro e o jovem moderno a partir de outros valores, mais cotidianos e descompromissados, olhar que diferia da visão heróica consagrada pela MPB engajada e nacionalista [e pela canção de protesto] (NAPOLITANO, 2004b, p. 214-215).

Como outro momento marcante desses festivais, destacamos o FIC de 1968, o qual vinha de duas edições, as de 1966 e 1967, sem grandes repercussões. Porém, nesse FIC de 1968, os ânimos se exaltaram: “Caetano discutiu com a platéia de esquerda, numa das eliminatórias realizadas em São Paulo [como mostramos no 1.º capítulo]; [...] e Geraldo Vandré apresentou [na final], de maneira retumbante, sua canção ‘Caminhando ou Pra não dizer que não falei das flores’, que ficou dez anos proibida no Brasil, após a edição do Ato Institucional n.º 5, em dezembro de 1968”. Sem esquecer de uma das maiores vaias do mundo “dirigida a dois ícones da MPB, Chico Buarque e Tom Jobim, compositores da canção vencedora, ‘Sabiá’, uma canção melancólica num momento em que a platéia queria hinos de luta” (NAPOLITANO, 2007, p. 92-93).

As vaias a Chico Buarque e Tom Jobim, se deram porque o público presente, visualizando em algumas canções de protesto como *Pra não dizer que não falei de Flores*, de Geraldo Vandré, o desenrolar de uma cultura política de protesto ou de oposição ao regime militar, não concordava com a escolha da música deles, *Sabiá*, preferindo a de Vandré. Daí as vaias da plateia, apesar dos pedidos de compreensão feitos por Vandré, antes de começar a cantar sua canção, dizendo: “Olha, sabe o que eu acho? [...] Antonio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda merecem o nosso respeito. A nossa função é fazer canções. A função de julgar, nesse instante, é do júri que ali está (é interrompido pelas vaias)”. Depois continua: “Um momento!... Por favor!... Por favor! Tem mais uma coisa só: pra vocês [...] que continuam pensando que me apóiam vaiando (é interrompido novamente pelos gritos da plateia: ‘É marmelada! É marmelada!’ É marmelada!’ [...]). Gente! Gente! Por favor! (‘É

marmelada! É marmelada!'). Olha, tem uma coisa só: a vida não se resume em festivais!".¹⁴³
A seguir, ele começa a cantar.¹⁴⁴

Contudo, como a sociedade brasileira já vinha desde 1964 sob o peso da repressão da ditadura militar, "imposta para consolidar a integração forçada do país na divisão internacional da economia, sob a égide dos Estados Unidos e o controle do FMI", foi a partir de 1968, com a subsequente imposição do AI-5, que se deu uma "[...] maior repressão e reforçamento da censura (levando compositores como Chico Buarque e Geraldo Vandré a sair do país, e outros a serem presos e expulsos, como Gilberto Gil e Caetano Veloso)" (TINHORÃO, 1998, p. 318). Qualquer crítica ao regime "era tomada, após 1968, como subversiva e comunista, logo, passível de punição" (RIDENTI, 1993, p. 74). Podemos dizer que após 1968, a música de protesto que passou a vigorar no Brasil, incorporou toda a tradição da música popular brasileira anterior, sobretudo do movimento tropicalista. Este – segundo expressão usada por Marcelo Ridenti (2003, p. 152), tomando-a de empréstimo de Walnice Nogueira Galvão –, marcou o epílogo do "ensaio geral de socialização da cultura", ao ser "ferido de morte em 13 de dezembro de 1968, quando o regime militar baixou o Ato Institucional n.º 5 (AI-5), conhecido como 'o golpe dentro do golpe'", oficializando o terrorismo de Estado, que passou "a deixar de lado quaisquer pruridos liberais, até meados dos anos 1970".¹⁴⁵

Por outro lado, antes de ir para o exílio, Gilberto Gil chegou a ter sua música intitulada *Aquele abraço*, sancionada com o "Aprovado", escrito à mão no documento que contém a letra musical, pela TCDP da delegacia regional da Guanabara em julho de 1969. Apesar da clara alusão à sua partida para o exílio, presente na letra, que dizia: "O Rio de Janeiro, fevereiro, [e] março/ Alô, alô, Realengo, aquele abraço!/ Alô torcida do flamengo,

¹⁴³ Depoimento em forma de vídeo, e com curta duração de tempo. O qual está disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PDWuwH6edky&a=GxdCwVVULXdx5gusvO3z1lTHrBF92AX&list=ML&playnext=1>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

¹⁴⁴ As discussões sobre Vandré, segundo Francisca Oliveira (2003, p. 7), acabaram "gerando conjecturas e afirmações de que foi vítima das tenebrosas torturas e lavagem cerebral, despontando como o subversivo favorito do regime militar". Creuza Berg (2002, p. 129) também afirmou: "Tornou-se corrente que, tendo sido preso e torturado, não se recuperou até hoje dos dias passados na cadeia". Mas, como não condiz com o nosso ofício de historiador bancar única e exclusivamente o papel de fã, tiéte ou adorador de determinados objetos de estudo ou sujeitos históricos, sem tomar um distanciamento crítico dos mesmos (apesar de não podermos fugir de nossas admirações pessoais), lembramos que em uma entrevista dada em março de 1995, à revista *Exame Vip*, segundo Berg (2002, p. 129 [nota 159]), "Vandré afirmou não ter sido preso e torturado, que essa foi uma história 'vendida pela mídia'", e, ainda, que fugiu do País "por pura 'paranóia' de que algo lhe pudesse acontecer". Continuamos essa discussão no último tópico do 3.º capítulo.

¹⁴⁵ Outro texto de autoria de Marcelo Ridenti, e que se aprofunda mais na ideia apontada por ele de uma "socialização da cultura", está em: RIDENTI, Marcelo. Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias silenciadas: História da censura no Brasil*. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 377-401.

aquê! abraço!/[...] Meu caminho pelo mundo, eu mesmo traço/ A Bahia já me deu, régua e compasso/ [...] Alô Rio de Janeiro, aquele abraço!/ Todo povo brasileiro, aquele abraço!”.¹⁴⁶ Em 1970, quando já estava em Londres, no exílio que lhe fora imposto, ele usou as páginas de *O pasquim* para criticar, em artigo intitulado *Recuso + aceito = Receita*, que além de ser anti-racista, denunciava a truculência, a violência e o governo dos militares que, ainda assim, tentava aparentar normalidade (MOBY, 2007, p. 120-121). Mostrando sua indignação perante o que havia acontecido com ele e o que estava acontecendo no Brasil, Gilberto Gil declarou: “[...] E que fique [bem] claro para os que cortaram minha onda e minha barba¹⁴⁷ que *Aquele Abraço* [razão do prêmio Golfinho, concedido pelo MIS]¹⁴⁸ não significa que eu tenha me ‘regene-rado’, que eu tenha me tornado ‘bom crioulo puxador de samba’, como eles querem que sejam todos os negros que realmente ‘sabem qual é o seu lugar’”. Mais adiante, ele continua:

Eu não sei qual é o meu [lugar] e não estou em lugar nenhum, *não estou mais servindo à mesa dos senhores brancos* e nem estou mais triste na senzala em que eles estão transformando o Brasil. Por isso, talvez Deus tenha me tirado de lá e me colocado numa rua fria e vazia onde pelo menos eu possa cantar como um passarinho. As aves daqui não gorjeiam como as de lá, mas ainda gorjeiam.

[...]

Mesmo de longe eu posso compreender tudo. Mesmo na Inglaterra, a embaixada brasileira me declara *persona non grata* para as agências de notícias. Nenhum prêmio vai fazer desaparecer essa situação (GIL apud MOBY, 2007, p. 121, grifo do autor).

Também é importante ressaltar que a composição de título *Soy loco por ti, América*, composta por Gilberto Gil em parceria com Capinam e Torquato Neto, e gravada por Caetano Veloso em 1968, já procurava relatar o clima de revolução na América Latina. Nela, os versos em espanhol aparecem lembrando “a revolução cubana (*‘Soy loco por ti, América/ Soy loco por ti de amores’*)”, além do nome de Che Guevara ser citado sem ser pronunciado: “(*‘El nombre del hombre muerto/ Ya no se puede decirlo/ Quem sabe/ Antes que o dia arrebente/ El nombre del hombre muerto/ Antes que a definitiva noite/ Se espalhe em Latina América’*)”. Além de que, a alternância entre o espanhol e o português,¹⁴⁹ procurava aproximar Cuba e

¹⁴⁶ Parecer da letra musical *Aquele abraço*, de Gilberto Gil, aprovada em 31 jul. 1969.

¹⁴⁷ Na época de sua prisão, lembramos que Gil possuía barba, a qual foi raspada logo após sua prisão.

¹⁴⁸ Referência ao prêmio concedido pelo Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro, o qual, apesar da desconfiança de Gil, segundo Aberto Moby (2007, p. 120-121), “ao que parece, [...] não tinha comprometimentos mais estreitos com o regime [militar]”.

¹⁴⁹ No entanto, outros artistas também utilizaram esse recurso de misturar o português com o espanhol para lembrar a luta revolucionária que ocorria na América Latina. “Fizeram esta combinação Jorge Mautner (*O vampiro*), Secos e Molhados (*Tercer Mundo*), Mutantes (*El justiciero*), [e] Raul Seixas (*Eu sou eu, Nicuri é o diabo*)”, segundo Alexandre Stephanou (2001, p. 143 [nota 82]).

Brasil, tentando mostrar a inserção do Brasil nesta América Latina revolucionária como algo bastante natural (STEPHANOU, 2001, p. 143).

Marcelo Ridenti (2003, p. 151) – ao analisar o livro de memórias escrito por Caetano Veloso: *Verdade tropical* –, também diz que Caetano aponta uma “identificação poética” entre os tropicalistas e a esquerda armada, “dadas as ‘imagens violentas’ nas letras de suas canções, as atitudes agressivas, [e] o horror à ditadura [...]”. Como um exemplo citado por Caetano, é destacado que a “luta armada já estaria prefigurada na letra de *Divino, maravilhoso*”, como também, que a “admiração por Guevara era inequívoca em *Soy loco por ti, América*”. Já em *Verdade tropical*, conforme Ridenti (2003), o próprio Caetano também fala “da simpatia ‘íntima e mesmo secreta por Marighella e os iniciadores da luta armada”. Sobre o seu exílio em Londres, ele declarou: “Acompanhávamos de longe o que se passava no Brasil [...], [e] o heroísmo dos guerrilheiros como única resposta radical à perpetuação da ditadura merecia meu respeito assombrado”. Ele prossegue, dizendo: “No fundo, nós sentíamos com eles uma identificação à distância, de caráter romântico, que nunca tínhamos sentido com a esquerda tradicional e o Partido Comunista” (RIDENTI, 2003, p. 151-152).

Todavia, outra canção de Caetano que já anunciava o que mencionamos acima, foi *Alegria, alegria*, de 1967, interpretada por ele no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, e que faz referência, entre outras coisas, tanto às guerrilhas na América Latina quanto há um periódico da imprensa alternativa e de esquerda, de título *O sol*,¹⁵⁰ quando dizia: “[...]/ No sol de quase dezembro/ Eu vou.../ O sol se reparte em crimes/ Espaçonaves, guerrilhas/ [...] / Em dentes, pernas, bandeiras/ [...] / O sol nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia...”. Além de ser uma referência ao socialismo, partindo do princípio de que o jornal alternativo de esquerda, de título *O sol*, seria uma referência e uma abreviação da palavra socialismo, na medida em que também cantava-se nesta canção: “O sol é tão bonito/ Eu vou.../ Sem lenço, sem documento/ [...] / Eu vou.../ Por que não?/ Por que não? [...]”. A qual, também não deixa de ironizar as canções de protesto, quando dizia: “E uma canção me consola”; e ainda os intelectuais e a esquerda: “Eu vou.../ Por entre fotos e nomes/ Sem livros e sem fuzil/ Sem fome, sem telefone/ [...] / Nada no bolso ou nas mãos”. Já os versos finais: “Eu quero seguir vivendo, amor/ Eu vou.../ Por que não?/ Por que não? [...]”, segundo Alexandre Stephanou (2001, p. 147), seriam a defesa de “uma

¹⁵⁰ *O sol* foi um jornal alternativo, de esquerda, dos anos 1960, com atuação no Rio de Janeiro, sobretudo.

posição artística não-engajada”, por ser a melhor garantia para se seguir vivendo, naqueles tempos.¹⁵¹

Nesse sentido, de acordo com Gilberto Vasconcellos (1977, p. 51), soa falso contrapor tropicália e vocação política, pois, “no tropicalismo o significado político não aparece esquematicamente na temática da canção”, ou seja, a “crítica social em momento algum se aparta da dinâmica interna da música [...]”. O que resulta em colagem, mas também em abertura de significados e em sua dimensão polivalente ou polissêmica. É assim, que o movimento tropicália “joga-nos na cara os efeitos da nossa dependência econômica e social e ao mesmo tempo mostra (via metalinguagem) as limitações do protesto populista. Andam de mãos dadas crítica social e crítica da musicalidade”. Segundo o referido autor, um samba de Caetano Veloso intitulado *Festa imodesta*, pode ser considerado um dos registros musicais mais fieis da época sombria dos anos de chumbo. O qual foi lançado em 1974, em um disco de Chico Buarque – de nome *Sinal fechado*, título bastante sintomático e extraído da música homônima de Paulinho da Viola –, mostrando um discurso no qual se apresenta “uma espécie de conselho e canto panegírico, advertência (se se quiser)”. Como também uma homenagem aos compositores populares, principalmente a Chico Buarque (VASCONCELLOS, 1977, p. 69), criador dos malandros compositores Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, pseudônimos usados para driblar a censura. Vejamos então a letra de *Festa imodesta*, que dizia:

Numa festa imodesta como esta/ Vamos homenagear/ Todo aquele que nos empresta sua testa/ Construindo coisas pra se cantar/ Tudo aquilo que o malandro pronuncia/ E que o otário silencia/ Toda festa que se dá ou não se dá/ Passa pela fresta da cesta e resta a vida.../ Acima do coração/ Que sofre com razão/ A razão que vota no coração/ E acima da razão a rima/ E acima da rima a nota da canção/ Bemol, natural, sustentada no ar/ Viva aquele que se presta a esta ocupação/ Salve o compositor popular!

Uma canção, que usa como tema a problemática da censura e, ao mesmo tempo, elogia a figura de um dos compositores populares mais visados por ela. Além de o tema da censura incrustar-se na sintaxe mesma da canção. Nela, o trecho que diz: “Tudo aquilo que o malandro pronuncia/ E que o otário silencia”, na verdade, segundo Gilberto Vasconcellos (1977, p. 71-72), é uma citação retirada de Noel Rosa.¹⁵² A qual é retomada e conferida outro significado “a antítese malandro/otário, tão cara à música popular brasileira”, mas agora

¹⁵¹ No entanto, por causa de letras assim não contundentes e diretas, Caetano será vaiado no ano posterior, como já mostramos anteriormente neste trabalho.

¹⁵² Apesar de Vasconcellos não citar qual é esta canção de Noel Rosa, é possível perceber isso na letra de *Esquina da vida*, de 1933, composição de Noel Rosa e Francisco de Queirós, a qual menciona em sua letra: “É na esquina da vida/ Que assisto à descida/ De quem subiu.../ Faço o confronto/ Entre o malandro pronto/ E o otário/ Que nasceu pra milionário/ [...]”. Letra disponível em: <<http://letras.terra.com.br/noel-rosa-musicas/1242468/>>. Acesso em: 26 ago. 2010.

“lançando luz [...] na situação limite que a censura traz à canção popular: o silêncio (fruto da ameaça) ou o enfrentar direto, e portanto suicida”. Dessa forma, a manha da malandragem teria que ganhar um novo significado, pois, durante os anos mais repressivos do regime militar brasileiro, o compositor malandro já não é mais aquele de lenço no pescoço e navalha no bolso, como no tempo de Noel Rosa, e sim aquele que sabe pronunciar, quer dizer, “aquele que sabe ludibriar o cerco do censor”. Apesar de tudo, portanto, “sempre passa, como nos diz sabiamente *Festa imodesta*, alguma coisa pela fresta” (VASCONCELLOS, 1977, p. 72).

Destarte, este samba de Caetano trazia uma importante advertência aos compositores brasileiros mais críticos, ou seja, principalmente aos que compunham músicas de protesto, qual seja: dizer ou não dizer simplesmente era, naqueles dias, uma falsa alternativa. O importante era “saber como pronunciar; daí a necessidade do olho na fresta da MPB”, diz Vasconcellos (1977). Por outro lado, não bastava apenas retina, ou seja, além de “depositar certa confiança na argúcia do ouvido musical, a metáfora da fresta contém uma aporia: restam ainda os percalços [...] da decodificação” (VASCONCELLOS, 1977, p. 72). Porém, ao invés de simplesmente um conselho ou uma advertência (que obviamente não deixava de ser, pois servia para os compositores que estavam começando), acreditamos que *Festa imodesta* deve ser considerada mais como uma constatação daquilo que os compositores da música popular brasileira (e entre estes, sobretudo, os da música de protesto) já vinham utilizando com frequência desde a implantação do AI-5. Ou seja, através do uso constante da metáfora, entre outros artifícios, em suas canções, e tomando como base o próprio tropicalismo e seus principais idealizadores (mas não só o tropicalismo musical, pois lembremos dos filmes do Cinema Novo, principalmente os de Glauber Rocha).

Quer dizer, para os compositores da música de protesto, a metáfora do “olho na fresta” já vinha desde a implantação do AI-5. É a partir desse momento que, muitas vezes, como destacou muito bem Roberto Moura (2001), aquilo “que o verso dizia não era exatamente o que o verso dizia”. O que não quer dizer que os censores também não estivessem atentos a isso, como percebemos nos pareceres emitidos por eles para os vetos das canções, vetando ou sugerindo cortes de muitas palavras, versos, estrofes ou canções. Nesse sentido, lembremos de 1969, por exemplo, quando Paulinho da Viola compôs *Sinal fechado*, um aparente diálogo (mas também um título bastante sugestivo) entre duas pessoas diante do sinal vermelho de um semáforo: “‘Olá como vai’/ ‘Eu vou indo e você, tudo bem?’/ ‘Tudo bem, eu vou indo correndo pegar meu lugar no futuro, e você?’/ ‘Tudo bem eu vou indo em busca de um sono tranquilo, quem sabe!’/ [...]/ ‘Quanto tempo!’/ ‘Pois é, quanto tempo!’”. Mais adiante, o diálogo prossegue:

“Me perdoe a pressa, é a alma dos nossos negócios”/ “Oh! Não tem de quê!”/ “Eu também só ando a cem”/ “Quando é que você telefona, precisamos nos ver por aí?”/ “Pra semana prometo, talvez nos vejamos, quem sabe!”/ [...]/ “Quanto tempo!”/ “Pois é, quanto tempo!”/ “Tanta coisa que eu tinha a dizer, mas eu sumi na poeira das ruas”/ [...]/ “Eu também tenho algo a dizer, mas me foge a lembrança”/ [...]/ “Pra semana (‘O sinal!...’)”/ “Eu procuro você (‘Vai abrir!...’)”/ “Prometo não esquecer!”/ “Adeus!...”/ [...].

Em outros termos, a música de protesto que passa a vigorar após o AI-5, não será mais a mesma de meados da década de 1960, quando da realização dos Festivais da canção, a qual passou a incorporar, por exemplo, toda a tradição do movimento tropicalista, se inspirando, por exemplo, nas canções produzidas por Caetano Veloso e Gilberto Gil (mas não somente), em 1967 e 1968, durante a tropicália. Como *Alegria, alegria* e *Soy loco por ti, América*, entre outras), e não apenas em *Festa imodesta*, que somente foi produzida por Caetano em 1974, sendo já uma constatação de todo esse processo que descrevemos. Devemos lembrar, ainda, que a composição *Festa imodesta* é uma homenagem prestada por Caetano Veloso a Chico Buarque, principalmente, um desses compositores da música de protesto do pós-1968, e criador de dois “compositores malandros”: o Julinho da Adelaide e o Leonel Paiva, dois pseudônimos usados por ele para ludibriar os censores. Além de que, é preciso lembrar que Chico Buarque era apenas mais um entre os vários compositores brasileiros que seguiram esse caminho, apesar de em meados da década de 1960, tropicalismo e música de protesto se rivalizarem e ficarem em lados opostos.

Devemos lembrar ainda, que, além de Caetano Veloso e Gilberto Gil, outro compositor que também seguiu esse mesmo caminho no ano de 1968, por exemplo, foi Sérgio Ricardo (um dos ícones da música engajada e da canção de protesto), através da canção *Jogo de dados*, a qual “inicia explicando a necessidade de ‘disfarçar’ o conteúdo da música, já que ‘Cada dado é uma palavra/ Cada palavra é um dado/ Cada truque faz a troca/ E todo troco vem truncado’”. Dessa forma, depois de tomar o cuidado de avisar “ao ouvinte que irá usar esses recursos artísticos de disfarce, [ele] fala de Cuba e do embargo norte-americano, através do conceito geográfico de ilha: ‘A ilha é a ilha/ É um pedaço/ A ilha é um pedaço da gente/ Cercada de cerca por todos/ Cercada por todos os lados/ Posso errar na geografia/ Mas vou acertando nos dados’” (STEPHANOU, 2001, p. 143-144).

3.2 – EM NOME DA SEGURANÇA NACIONAL E DO COMBATE À SUBVERSÃO

Minha mãe no tanque lavando roupa.../ [...] Levando a luta cantando um fado/ Alegando a labuta/ Labutar é preciso, menino/ Lutar é preciso, menino, lutar é preciso/ [...] Ó Dina, é preciso olhar essa vida/ Além desse filme do Cine Colombo/ Saber dessa lama na festa do mangue/ Conhecer a fama que cantam da dama.../ Pois ela, com jeito e carinho me chama.../ E leva a luta sem choro nem drama/ Né mãe, labutar é preciso/ Ó mãe, Lutar é preciso/ O estribo dos bondes, que cruzam o Largo, [...] Me deixam na Lapa, ou na Galeria/ Ou no Café Talia/ É lá que eu encontro “papinho” no “ponto”/ E volto pra casa com ele cansado [...] Violão calado, [...] violão cansado, calado cansado/ [...] Mas mãe não se zangue que as mãos eu não sujo/ Apenas eu quis conhecer a cidade/ Saber da alegria e da felicidade/ Que vendem barato em qualquer quitanda/ Mas volto arrasado, tá tudo fechado [...]

Luiz Gonzaga Jr., *É preciso* (1974).

Apesar de geralmente se associar, para o período da República no Brasil, a entrada dos militares no processo político somente a partir do golpe de 1964, no entanto, de acordo com Nilson Borges (2003), a história vem demonstrando que as Forças Armadas brasileiras apresentam-se como verdadeiros atores políticos e bastante atuantes em todos os momentos de crise institucional da história republicana do nosso país. Quer dizer:

Assim foi, em 1889, com a proclamação da República, mediante um golpe articulado por Deodoro da Fonseca, Floriano Peixoto e a mocidade militar, liderada por Benjamin Constant, e assim continuou sendo, em 1930, com a derrubada da República Oligárquica, que permitiu a instauração da ditadura do Estado Novo e [depois] a deposição de Getúlio Vargas em 1945. Mas foram também os militares que participaram do processo de estabelecer um regime democrático, que vigorou de 1945 a 1964, e [ainda] garantiram a posse de Juscelino Kubitschek em 1955, abortando um golpe preparado por setores das Forças Armadas (BORGES, 2003, p. 15).

Acrescentamos, porém, que essas participações dos militares como “verdadeiros atores políticos” na história republicana do país devem ser vistas, também, como parte de um processo mais amplo de disputa e imposição dos interesses econômicos de determinados grupos sociais, onde as ações desses atores político-militares contribuíram amplamente para o resultado, ou melhor, para a vitória deste ou daquele grupo. A exemplo da substituição da

oligarquia cafeeira pela nascente burguesia industrial no Brasil, com o movimento de 1930.¹⁵³ Em outras palavras, esses atores políticos mencionados acima, acabaram atuando majoritariamente a serviço ou ao lado, deste ou daquele grupo, contribuindo para a vitória de um ou de outro.

Segundo Nilson Borges, ao se analisar o papel das Forças Armadas na política republicana brasileira, deve-se levar em conta duas fases: uma anterior a 1964, marcada por uma função chamada de arbitral-tutelar, ou seja, “quando os militares intervinham na política, restabeleciam a ordem institucional, passavam a condução do Estado aos civis e retornavam aos quartéis. E outra posterior ao golpe de 1964, marcada pela função dos militares como atores políticos dirigentes e sob a égide da Doutrina de Segurança Nacional, isto é, “quando os militares [...] assumem o papel de condutores dos negócios do Estado, [...] transformando-se em verdadeiros atores políticos, com os civis passando a meros coadjuvantes no sentido de dar ao regime uma fachada de democracia e legitimidade” (BORGES, 2003, p. 16).

Dito de outra forma, se até 1964, na história republicana do Brasil, os militares intervinham no processo político e depois devolviam o poder aos civis, em 1964, entretanto, eles intervieram nesse processo, mas não transferiram o poder para os civis em seguida. Ou seja, conforme Nilson Borges (2003, p. 16):

Até 1964 o aparelho militar brasileiro se posicionou na condição arbitral-tutelar, isto é, com a ameaça ou em meio a uma crise institucional, os militares deixavam os quartéis e intervinham na ordem política para, logo em seguida, transferir o poder aos civis. Após o processo intervencionista, já com os civis na direção do Estado, as Forças Armadas abandonavam o papel de árbitros e transformavam-se em forças tutelares, estabelecendo os limites da ação civil. Porém, a partir de 1964, as Forças Armadas intervêm no processo político, sem, contudo, transferir o poder aos civis, agindo, nesse novo contexto, como atores dirigentes e hegemônicos.

No entanto, podemos acrescentar que a atuação das Forças Armadas brasileiras tanto no golpe de 1964 quanto na manutenção do regime autoritário que se seguiu, se deu como atores dirigentes sim, mas, representando e impondo os interesses econômicos e hegemônicos das classes dominantes do Brasil, em geral e, sobretudo, os interesses da burguesia nacional em comunhão com os da burguesia internacional.¹⁵⁴ Por isso, a economia brasileira desse período vai firmar-se numa espécie de “tripé econômico”, o qual, de acordo com Francisca de Assis Oliveira (2003, p. 1), era “composto pelos capitais estrangeiros, nacional-dependente e

¹⁵³ Sobre o aspecto econômico da História do Brasil, ver: PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. 41. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁵⁴ Sobre essa conjunção de interesses entre as burguesias nacionais e internacionais, consultar: OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista; O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

o Estado, caracterizando um processo de desenvolvimento dependente. [...] Um modelo atrelado à Segurança Nacional, no combate ao inimigo interno e externo”.

É importante destacar, também, a consideração de Nilson Borges a respeito da criação de uma certa “cultura militar” no Brasil, ou melhor, de uma “cultura política” entre os militares aqui no país, podemos acrescentar, como consequência de suas constantes intervenções na política brasileira e, principalmente, da formação desenvolvida na instituição, que oficialmente teve como base, a partir de 1948, a Doutrina de Segurança Nacional (DSN). Isto é, uma cultura política de que ao soldado competia à missão de “salvar” a pátria, que foi vista sob o perigo constante do comunismo, naquele momento de pós-Segunda Guerra Mundial. A qual acabou sendo bem absorvida pelas classes dominantes do Brasil e principalmente pela burguesia, tendo em vista que se casava muito bem com os seus interesses. “Assim, a intervenção dos militares na esfera política aparece como legítima e necessária para a preservação dos interesses maiores da nação: a ordem institucional” (BORGES, 2003, p. 18).

Uma cultura política que ficou mais visível a partir de 1948, como já ressaltamos, com a criação da Escola Superior de Guerra (ESG) – divulgadora da Doutrina de Segurança Nacional –, paralelamente à criação e oficialização do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), em meados da década de 1940, responsável por “zelar” pela “moral e os bons costumes” dos brasileiros, através da censura às diversões públicas em geral e à música popular, em particular. Cultura política que serviu, anos depois, para legitimar o golpe de 1964 e a própria ditadura militar que se seguiu por 21 anos, além de fornecer subsídios para o desencadeamento da ação de seus componentes mais aguerridos, conhecidos como a “linha dura” do regime militar brasileiro.¹⁵⁵

Foi essa cultura militar, quer dizer, essa cultura política, que foi responsável também por estimular entre os próprios militares a alcunha das Forças Armadas brasileiras como portadoras de algo que ficou conhecido como “padrão moderador” (e que faria parte de suas atribuições), segundo Nilson Borges (2003). Porém, de acordo com o mesmo, isso tem um sentido ambíguo e, podemos dizer, questionável, pois “para os grupos (civis e militares) prejudicados, a intervenção militar não desempenhou a função moderadora. Assinale-se, contudo, que a utilização do conceito-padrão moderador é evocada, quase sempre, pelos

¹⁵⁵ Para mais detalhes sobre a atuação da chamada “linha dura”, durante o período da ditadura militar no Brasil, ver, por exemplo: DROSDOFF, Daniel. *Linha dura no Brasil: o governo Médici (1969-1974)*. Tradução de Norberto de Paula Lima. São Paulo: Global, 1986.

chefes militares e civis dos movimentos intervencionistas, para justificar a insubordinação do aparelho militar perante o poder civil” (BORGES, 2003, p. 18).

Por outro lado, como o historiador caminha para frente mas com o olhar direcionado para trás, antes de nos voltarmos para o contexto do regime militar brasileiro que antecede a implantação do AI-5, vamos nos dirigir primeiro para o período anterior ao golpe de 1964, isto é, para o período entre 1945 e 1964. Quer dizer, com o intuito de entendermos melhor o contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, do desenrolar da ideologia da chamada Guerra Fria e da consequente implantação da Doutrina de Segurança Nacional no Brasil, como também, da criação da Escola Superior de Guerra, que terão atuação decisiva durante a ditadura militar brasileira.

Inicialmente, lembramos que a própria definição de Guerra Fria, segundo Nilson Borges, é de difícil conceituação, tendo em vista que não é a paz e nem a guerra na sua forma clássica, predominando, simultaneamente, um estado de beligerância e de não-beligerância. Ou seja, de acordo com Borges (2003, p. 35-36): “A guerra fria seria, então, o hiato entre esses dois estados. Em síntese, a guerra fria pode ser definida como um antagonismo [...] de ideologia e de interesses políticos e econômicos que não se aplica até o estado de guerra clássica”.

Foi entre 1947 e 1964, no contexto da Guerra Fria, que surgiu no Brasil a Doutrina de Segurança Nacional. Por isso, também não podemos deixar de mencionar o papel que foi desempenhado pela chamada Doutrina Truman, formulada pelo presidente norte-americano Harry Truman em 1947. Ela afirmava, por parte dos EUA, a política de contenção da expansão comunista, ou seja, de conter militarmente o avanço do comunismo sobre o mundo. De acordo com Joseph Comblin (1978, p. 111), ao ser formulada em 12 de março de 1947, a Doutrina Truman pregava o seguinte: “[...] a segurança dos Estados Unidos está em jogo em qualquer lugar onde o comunismo ameace impor-se a povos livres, seja diretamente (através de pressões externas), seja indiretamente (apoando minorias armadas)”. O último caso se referia às guerrilhas gregas, que se imaginavam dirigidas por Moscou, enquanto que o primeiro, às pressões sobre a Turquia.

Entretanto, segundo Joseph Comblin (1978, p. 111), no início a Doutrina Truman “visava diretamente a defesa da Europa contra uma agressão russa [...]”. Mas atribuíram-lhe, no contexto do pós-Segunda Guerra, “certo valor de universalidade: via-se nela a expressão do desejo de suspender a expansão comunista em todas as partes do mundo [...]”. Foi a guerra da Coreia, entre 1950 e 1953, que acabou por estender à Ásia a Doutrina Truman “e tornar mais universal a aspiração a assumir um papel de defesa contra o comunismo”. Assim, com o

governo de Eisenhower (1953-1960), segundo Comblin (1978, p. 112), os EUA “anunciaram seu desejo de se opor a qualquer avanço do comunismo identificado com a União Soviética, fosse pela subversão interna ou pela agressão externa”. E com o governo Kennedy (1961-1963), a Segurança Nacional torna-se ainda mais uma doutrina contra-revolucionária, pois: “por trás de todas as revoluções do Terceiro Mundo era preciso suspeitar [agora] da presença do comunismo soviético” (COMBLIN, 1978, p. 113).

A Doutrina de Segurança Nacional, segundo Borges (2003) nasceu nos EUA, na época da guerra fria, quando das disputas entre a URSS (representando o comunismo) e o próprio EUA (representando o capitalismo), “quando era mais latente o antagonismo leste-oeste”. Segundo o referido autor, é “dentro desse contexto [...] que surge a Doutrina de Segurança Nacional, cujos fundamentos foram elaborados nos gabinetes do National War College, em Washington”, onde oficiais de exércitos amigos eram treinados (BORGES, 2003, p. 35-36). Portanto, a doutrina chega ao Brasil pelas mãos dos militares que lutaram na Segunda Guerra Mundial ao lado dos oficiais norte-americanos. Isto é, de acordo com Nilson Borges (2003, p. 35):

A influência norte-americana sobre os oficiais brasileiros manifestou-se a partir da Segunda Grande Guerra, nos campos de batalha da Itália. [...] Os oficiais brasileiros ficaram encantados com a máquina de guerra dos Estados Unidos. As relações [...] foram, ainda, reforçadas, tendo em vista a participação e a formação de militares do Brasil nos cursos das escolas de guerra dos Estados Unidos [...].

Já o autor João Roberto Martins Filho (2009, p. 179), chama a atenção também para a parte relativa à doutrina francesa, destacando que ao passo em que houve uma concentração de estudos na “Doutrina de Segurança Nacional, elaborada pela Escola Superior de Guerra (ESG), a partir de finais dos anos 40, sob forte influência norte-americana”, por outro lado, segundo ele, “[...] a doutrina francesa da *guerre révolutionnaire*, introduzida na ESG em 1959, foi até aqui pouco estudada”. Segundo Martins Filho, antes de 1961/1962, setores militares da Argentina e do Brasil já haviam definido o corpo doutrinário que inspiraria suas ações nos anos 1960 e 1970, o qual “não era, contudo, norte-americano”. Ele destaca, por exemplo, que no caso da Argentina, o coronel Carlos Rosas trouxe para a *Escuela Superior de Guerra*, em 1957, militares franceses com experiência nas guerras coloniais (MARTINS FILHO, 2009, p. 181).

No Brasil, segundo Martins Filho (2009, p. 181-182), esse início se deu com uma conferência de um coronel na ESG, em 1959. Ou seja, para ele, “a sede dessa inovação doutrinária foi a Escola Superior de Guerra: ‘o estudo da Guerra Revolucionária, na ESG,

teve início em 1959, através de uma conferência do então Coronel Augusto Fragoso, que a reproduziu, em termos semelhantes, porém ampliados, no ano seguinte, já como general e assistente do comando””. Ainda segundo João Roberto Martins Filho (2009), as principais fontes da conferência do Coronel Augusto Fragoso eram todas francesas, partindo da diferenciação entre Guerras Insurrecionais e Guerra Revolucionária. Por exemplo, segundo Martins Filho (2009, p. 184-185), baseado em J. Hogard, definiu-se “que a GR é: 1) ‘a guerra da Revolução para a conquista do mundo’, ao passo que as GIs podem restringir-se a um país e 2) a GR tem uma doutrina: a marxista-leninista, ao passo que as GIs ‘tem processos empíricos’. O marco histórico da GR é a Revolução Chinesa de 1949 e seu teórico principal, Mao Tsé-tung”¹⁵⁶.

O referido autor menciona também que Fragoso, ainda baseado em Hogard, destaca a ruptura da guerra revolucionária em relação à guerra clássica, “uma vez que a primeira não é puramente militar e, em vez de ser uma continuação da política, funciona como um apoio da política. Além disso, a GR tem caráter basicamente insidioso e subliminar, tendo como elemento-chave a atuação sobre as ideias, vale dizer, a ação psicológica”. Nesse sentido, não há guerra revolucionária “sem a atuação de uma minoria militante e organizada e, em geral, apoio externo” (MARTINS FILHO, 2009, p. 185).

É nesse contexto da Guerra Fria, de disputas entre capitalismo e comunismo, que surge no Brasil a Escola Superior de Guerra. Para Creuza Berg (2002, p. 32), a Escola Superior de Guerra surge de um curso do Alto Comando do Exército, datado de 1942, que se destinava apenas a coronéis e generais, sendo criada oficialmente em 1948, com cursos dirigidos agora a oficiais das três forças, isto é, Exército, Marinha e Aeronáutica. Já Nilson Borges dá como ano de criação da Escola Superior de Guerra, o ano de 1949, além de relacionar a mesma com a Doutrina de Segurança e o combate ao comunismo, pois, conforme suas palavras:

A Escola Superior de Guerra, mais conhecida como ESG, foi criada em 1949, pelo exército brasileiro, e se tornou o bastião do anticomunismo e a defensora do livre comércio. [...] O que a Doutrina [de Segurança Nacional] queria, sob os moldes da Escola Superior de Guerra, “era [...] colocar as Forças Armadas como defensoras da civilização cristã ocidental contra o comunismo” (BORGES, 2003, p. 36).

Para René Armand Dreifuss (1987, p. 79), no entanto, a ESG começou a funcionar em 1948 e foi oficialmente inaugurada em 1949. Ela incorporou no Brasil o cenário internacional da Guerra Fria, encorajando “dentro das Forças Armadas normas de

¹⁵⁶ Segundo Martins Filho (2009, p. 182), J. Hogard foi, além de comandante, um dos principais teóricos da doutrina francesa da guerra revolucionária anticomunista.

desenvolvimento associado e valores empresariais, ou seja, um crescimento cujo curso industrial foi traçado por multinacionais [...]”. Já Creuza Berg, menciona que após a Segunda Guerra Mundial, com o mundo dividido entre o bloco comunista e o capitalista, a Doutrina implementada pela ESG tinha por base a chamada “segurança nacional”, fazendo equivaler, no tocante à opção brasileira pelo bloco capitalista capitaneado pelos EUA,

a uma luta contra a infiltração comunista em todos os âmbitos da sociedade. A doutrina vem, então, ampliar o antigo conceito de Defesa Nacional para Segurança Nacional, o que significa um maior envolvimento das Forças Armadas na política interna e na sociedade, uma vez que a própria reza que a Segurança Nacional não é de responsabilidade apenas do Exército, mas da “sociedade como um todo” (BERG, 2002, p. 18-19).

Com esse intuito, como diz Nilson Borges, a ESG assume um papel fundamental na política brasileira, com a propagação da Doutrina de Segurança Nacional e com os diversos cursos que eram realizados. Assim, tendo como base a sede da escola no Rio de Janeiro, “esses cursos propagam-se por todo o país, onde cada Estado-membro se encarrega de implementar as filiais, denominadas de Adesg, ou seja, Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra”. E apesar de divulgarem que tinham como objetivo estudar os problemas brasileiros, são cursos “em que o binômio desenvolvimento e segurança é a única resposta para os problemas do país” (BORGES, 2003, p. 36). Além disso, a ESG também atraía os civis, seja como alunos, seja na qualidade de professores visitantes ou permanentes, ao consolidar, de acordo com Maria Helena Moreira Alves (1987, p. 34),

[...] uma rede militar-civil que institucionalizou e disseminou a Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento. Esta rede, organizada na Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra (ADESG), promovia conferências, seminários, debates e cursos por todo o país, levando os princípios e doutrinas da ESG a outros protagonistas políticos civis e militares.

Sobre a participação civil na constituição e na disseminação da Doutrina de Segurança Nacional, Creuza Berg (2002) constata que a parte relativa às práticas militares foi elaborada pelos próprios militares, “mas a parte teórica, que implica um conhecimento mais profundo de outras áreas, como a ciência política, as ciências sociais e as [outras] ciências humanas, partem de estudos de teóricos civis”. Nesse sentido, a autora elenca duas listas de conferências ministradas entre os anos de 1953 e 1971: uma com conferências proferidas por civis e outra de conferências proferidas por militares. No entanto, o que chama a nossa atenção são duas conferências ministradas por dois ilustres civis: uma em 1967 e a outra em 1969, ou seja, durante a vigência da Ditadura Militar brasileira. A de 1967 teve como título: “Elementos Básicos da Nacionalidade Brasileira – O Homem”, proferida pelo “Prof. Sérgio

Buarque de Holanda”; já a segunda, de 1969, portanto logo após a imposição do AI-5, foi ministrada pelo “Prof. Gilberto Freire”, intitulada: “Características psicológicas do Brasileiro” (BERG, 2002, p. 47).

Voltando ao contexto da Guerra Fria, pode-se dizer que a Doutrina de Segurança Nacional, segundo Nilson Borges (2003, p. 24), “é a manifestação de uma ideologia que repousa sobre uma concepção de guerra permanente e total entre o comunismo e os países ocidentais”. Portanto, o conceito de guerra total, segundo o referido autor, deve ser entendido, primeiramente, excluindo-se a neutralidade; e em segundo lugar, visto que o antagonismo se encontra nas fronteiras nacionais, parte-se do princípio de que

a agressão pode vir tanto do exterior (comunismo internacional) quanto do interior (inimigo interno). Fica claro, pois, que a infiltração generalizada do comunismo consolida e justifica a repressão interior, por meio dos órgãos de informação dos países atingidos. A Doutrina de Segurança Nacional passou por diversas etapas na sua formulação, mas o elemento fundamental é o conflito ideológico permanente, a possibilidade de uma guerra total entre Ocidente e Oriente [...] (BORGES, 2003, p. 25).

A rigor, de acordo com o autor Nilson Borges (2003, p. 24), “os fundamentos da Doutrina de Segurança Nacional têm suas origens na noção de segurança coletiva [...] enunciada pela Doutrina Monroe, de 1823”. Uma suposta “segurança coletiva” criada e divulgada pelos EUA, mas que também está presente na Doutrina de Segurança Nacional enunciada por eles e que teria se afirmado, sobretudo, em face da ameaça comunista, pois, a partir daí, com o clima permanente da Guerra Fria, a segurança dos Estados Unidos passou a ser ligada, ainda mais, à segurança do bloco ocidental.

Entretanto, após a Segunda Guerra Mundial, com a bipolarização das disputas pelo poder entre EUA e URSS, é importante perceber que o conceito de Segurança Nacional atrelado ao chamado “isolacionismo da Doutrina Monroe” (a América para os americanos, ou melhor, para os norte-americanos), não foi abandonado pelos EUA. Como parece acreditar Nilson Borges (2003, p. 24), ao dizer que a partir do clima de guerra permanente entre capitalismo e comunismo, com a Guerra Fria, os EUA teriam percebido que “um sistema de segurança isolado”, como foi a Doutrina Monroe, “não era mais admissível no mundo capitalista”. E nesse sentido, teriam desenvolvido uma Doutrina de Segurança Nacional mais abrangente, que levasse em conta, agora, todo o mundo, e não apenas a América Latina.

Mais adiante, o referido autor explicita mais detalhadamente os pormenores conceituais com os quais a Doutrina de Segurança Nacional trabalhava, e os quais foram adaptados às características conjunturais e estruturais de cada país. Vejamos quais eram eles, nas próprias palavras de Borges (2003, p. 30-31, grifo do autor):

A Doutrina de Segurança Nacional trabalha com quatro conceitos principais: os *objetivos nacionais*, que se dividem em permanentes e atuais (os primeiros são os objetivos que resultaram da interpretação dos interesses e aspirações nacionais, os segundos são derivados da análise da conjuntura dos aspectos refratários à realização dos objetivos nacionais permanentes); o *poder nacional* (é o instrumento de que a política se utiliza para alcançar os objetivos nacionais); a *estratégia nacional* (é a forma de preparar e aplicar o poder nacional para alcançar ou manter os objetivos fixados pela política nacional); [a] *segurança nacional* (é a capacidade que o Estado dá à Nação para impor seus objetivos a todos os movimentos, segmentos ou grupos oponentes) [...].

De acordo com Nilson Borges, desses quatro conceitos principais, os objetivos nacionais eram aqueles que mereciam mais atenção, na ótica dos militares, por serem a cristalização dos interesses, valores e aspirações que uma Nação desejaria realizar. Além de que, segundo ele: “Esses objetivos nacionais são determinados por um harmonioso processo de interação entre o povo e a elite dirigente [...]” (BORGES, 2003, p. 31). Ou melhor, por um processo de manutenção da dominação dos segmentos subalternos do povo pela elite dirigente, podemos acrescentar.

Por outro lado, sobre a América Latina e o Brasil, de forma mais específica, Maria Helena Moreira Alves também destaca a ligação entre a Doutrina de Segurança Nacional e o desenvolvimento econômico. De acordo com ela, “a ideologia latino-americana de segurança nacional, especialmente em sua variante brasileira, volta-se especificamente para a ligação entre desenvolvimento econômico e segurança interna e externa” (ALVES, 1987, p. 33). Tanto que ela se refere à referida doutrina usando o nome “doutrina de segurança nacional e desenvolvimento”. Nesse seu estudo sobre a ideologia da segurança nacional e desenvolvimento no Brasil, ela tomou como base uma obra do General Golbery do Couto e Silva e um manual da Escola Superior de Guerra,¹⁵⁷ vistos por ela como instrumentos importantes para a compreensão da mesma (ALVES, 1987, p. 34).

Para Maria Helena Moreira Alves (1987, p. 35), a Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento, como é chamada por ela, trata-se de um “abrangente corpo teórico constituído de elementos ideológicos e de diretrizes para infiltração, coleta de informações e planejamento político-econômico de programas governamentais”. Segundo ela, entre os conceitos fundamentais que constituem a referida doutrina estão três elementos importantes. Em relação ao primeiro elemento, ela menciona que a “Doutrina de Segurança Nacional

¹⁵⁷ As obras de Golbery e da ESG que foram trabalhadas por Maria Helena Moreira Alves, são respectivamente: COUTO E SILVA, Golbery do. *Conjuntura política nacional, o poder executivo e geopolítica do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1981; MANUAL *básico da Escola Superior de Guerra*. Rio de Janeiro: Estado-Maior das Forças Armadas/ESG, 1976.

começa com uma teoria da guerra”, na medida em que os preceitos da ESG abrangem diferentes tipos de guerra, que vai da guerra total, passando pela guerra subversiva, até a guerra psicológica. “O segundo elemento importante da Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento é a maneira como encara o lugar específico do Brasil na arena de confronto das superpotências mundiais [EUA e URSS]”, com o Brasil comprometido com o campo dos Estados Unidos, diz Alves (1987, p. 36 e 46).

Não obstante, apesar de Maria Helena Moreira Alves destacar a composição de três elementos na constituição da doutrina mencionada, vamos nos deter mais sobre o terceiro elemento, ou seja, que é relativo ao desenvolvimento econômico. De acordo com Alves (1987, p. 48), nesse terceiro elemento, os dois componentes estão intimamente associados, isto é, “não pode haver Segurança Nacional sem um alto grau de desenvolvimento econômico”. Nesse sentido, diz ela, aparecem entre “os fatores mais importantes para a segurança de um país sua capacidade de acumulação e absorção de capital, a qualidade de sua força de trabalho, o desenvolvimento científico e tecnológico e a eficácia de seus setores industriais. O desenvolvimento industrial é, portanto, requisito indispensável da política econômica nacional” (ALVES, 1987, p. 48).

O manual da ESG definia como meta de desenvolvimento econômico, conforme Alves (1987, p. 48), “a conquista de completa integração e completa segurança nacional, em especial considerando-se que um país subdesenvolvido é particularmente vulnerável à estratégia indireta do inimigo comunista”. Portanto, uma possível estratégia contra-ofensiva consistiria, nesses termos, “em promover [uma] rápida arrancada do desenvolvimento econômico, para obter o apoio da população”. Todavia, é fundamental ter em mente na Doutrina de Segurança Nacional, de acordo com Alves (1987, p. 49), que “a defesa militar, mais que as necessidades materiais básicas da população, é considerada o principal objetivo do desenvolvimento econômico”. O desenvolvimento de vastas extensões do interior brasileiro e da região amazônica, por exemplo, seria buscado “para ‘tamponar’ possíveis vias de penetração [do comunismo], e não para elevar os níveis de vida das populações dessas áreas”.

Por essa ótica, o modelo considerado mais desejável para a industrialização seria o capitalista, conforme Alves. Ela destaca, ainda, que o “manual da ESG analisa explicitamente as relações capitalistas, dando especial atenção às contradições e problemas levantados pela teoria marxista”. Além de que, o manual chega “à conclusão de que Marx estava errado principalmente porque não anteviu a potencialidade reguladora do poder de Estado, desenvolvida na economia Keynesiana, como maneira de gerir o sistema capitalista e eliminar

os problemas conservando suas vantagens”. Seria por isso, segundo a referida autora, que os teóricos brasileiros da Doutrina de Segurança Nacional teriam rejeitado abertamente o capitalismo do *laissez-faire*, “considerando-a uma forma ultrapassada de desenvolvimento econômico capitalista, [...] em especial no contexto de um país em desenvolvimento” (ALVES, 1987, p. 50).

Portanto, segundo Maria Helena Moreira Alves (1987, p. 50), o modelo se aproximava mais do capitalismo de Estado que da variante de *laissez-faire*. Em resumo, o modelo econômico presente na Doutrina de Segurança Nacional no Brasil congregava os seguintes elementos principais, conforme Alves (1987, p. 51):

1. Trata-se de um modelo de desenvolvimento capitalista baseado numa aliança entre capitais de Estado, multinacionais e locais. O manual [...] considera a contribuição das corporações multinacionais positiva para o desenvolvimento econômico [...].;
2. A segurança como elemento do conceito de “desenvolvimento com segurança”, implica a necessidade de controlar o meio político e social, de modo a garantir um clima atraente para o investimento multinacional. A paz social também é necessária para a obtenção de taxas máximas de acumulação de capital [...].;
3. O desenvolvimento econômico [...] e a política de desenvolvimento não se preocupa [...] com o estabelecimento de prioridades para a rápida melhoria dos padrões de vida da maioria da população. Os programas de educação [...] devem ocupar-se sobretudo com o treinamento de técnicos que participarão do processo de crescimento econômico e industrialização [...].

Apesar da criação e da atuação dos princípios da Doutrina de Segurança Nacional no Brasil vigorarem desde o fim da Segunda Guerra Mundial, com a Guerra Fria, pode-se dizer que a concretização de seus conceitos principais no Brasil adentra e ganha grande força e legitimação após o golpe de 1964 (como destacaremos mais adiante), com o regime autoritário que se iniciava. Tendo em vista que em 1964, de acordo com Borges (2003, p. 20):

deu-se a tomada do poder pelos militares, numa bem orquestrada política de desestabilização que envolveu empresas nacionais e transnacionais, o governo americano e setores das Forças Armadas originários da Escola Superior de Guerra, que coordenava as iniciativas dos conspiradores civis e militares. A necessária justificação ideológica para a tomada do poder e a modificação de suas estruturas foi encontrada na Doutrina de Segurança Nacional, ministrada na Escola Superior de Guerra [...].

Ao se tomar como base a Doutrina de Segurança Nacional, o golpe de 1964 estabeleceu novas especificações para as Forças Armadas no processo político brasileiro, ou seja, nesse momento o aparelho militar abandona sua posição arbitral-tutelar, para desempenhar o papel de força dirigente. Entretanto, de acordo com as próprias palavras de Borges (2003, p. 21), não se deve esquecer o seguinte: “Seguindo a risca os preceitos da Doutrina de Segurança Nacional, na qualidade de força dirigente, as Forças Armadas

[brasileiras] assumiram a função de partido da burguesia”. Quer dizer, passaram a manobrar a sociedade civil, “através da censura [como se deu com as músicas de protesto], da repressão e do terrorismo estatal, para promover os interesses da elite dominante, assegurando-lhe condições de supremacia em face do social”.

Além disso, é preciso ter em mente que antes mesmo do golpe civil-militar que foi desencadeado no ano de 1964, ou seja, já no início da década de 1960, a doutrina da guerra interna e da luta anti-subversiva contra o comunismo, como diz Nilson Borges (2003, p. 32), “já havia penetrado nas Escolas de Comando de Estado-Maior, pois, segundo os protagonistas da ação militar, já havia uma guerra revolucionária comunista em marcha no Brasil. Nesse sentido, 1964 é visto [por eles] como um contragolpe ao golpe de esquerda que [provavelmente] seria desfechado por João Goulart”.

Essa ideia do golpe de 1964 como um contragolpe há um golpe que estava sendo preparado pela esquerda, podemos dizer que Borges retirou do livro *Visões do golpe*.¹⁵⁸ Neste livro, os autores destacam que o anticomunismo nunca é explicado pelos entrevistados tendo como referência apenas a situação brasileira, mas a conjuntura internacional do pós-Segunda Guerra Mundial, de uma suposta estratégia comunista de conquista do Ocidente e de concentração na chamada guerra subversiva ou revolucionária, que seria desenvolvida pelo comunismo internacional no interior dos países capitalistas. Dessa forma, ao lado de “Indochina, Argélia, Cuba e de muitos outros exemplos, 1964 é visto [por eles] como mais um episódio da grande guerra ideológica entre comunismo e capitalismo”. Por isso, no início da década de 1960, continuam os autores,

a doutrina da guerra interna, [e] da luta anti-subversiva, já havia penetrado nas Escolas de Estado-Maior. Para os depoentes, não há espaço para dúvidas de que havia uma guerra revolucionária, comunista, em marcha no Brasil. Nesse sentido, 1964 é visto [por esses militares] como um contragolpe ao golpe de esquerda que viria, provavelmente assumindo a feição de uma “república sindicalista” ou “popular” (D’ARAÚJO; SOARES & CASTRO, 2004, p. 12).

Em seguida, esses autores destacam que, para os militares entrevistados, uma das principais razões do golpe foi o fato de a subversão invadir a própria caserna. Ou seja, para os militares depoentes foi aí que a situação tornou-se intolerável, pois, segundo as próprias palavras dos referidos autores, foi nesse momento que

¹⁵⁸ O referido livro é composto de várias entrevistas feitas com alguns militares que tanto articularam o golpe como participaram depois da manutenção do regime autoritário, ocupando cargos de destaque. Ver: *Visões do golpe: a memória militar de 1964*, organizado por Maria Celina D’Araújo, Gláucio Ary Dillon Soares e Celso Castro, em 2004.

[...] “a subversão invadiu a caserna”, atingindo as Forças Armadas em seus dois fundamentos básicos: a hierarquia e a disciplina. Esta é apresentada como uma das razões mais importantes para o golpe, para alguns, por si só decisiva e suficiente para explicá-lo. [...] Alguns depoentes chegam a afirmar que, caso Jango tivesse dado sinais claros de que não compactuaria com a quebra da hierarquia e da disciplina, suas chances de continuar no governo seriam boas, e a correlação de forças não se definiria em favor dos golpistas (D’ARAÚJO; SOARES & CASTRO, 2004, p. 12).

No entanto, recuando um pouco mais no contexto histórico, e pelo que já destacamos até aqui, queremos deixar claro que esse combate ao comunismo no Brasil ou anticomunismo, vinha sendo desfechado pela direita conservadora muito antes do golpe de 1964,¹⁵⁹ isto é, desde o período posterior a Revolução Russa de 1917, segundo Rodrigo Patto Sá Motta¹⁶⁰ (2002) e Carla Simone Rodeghero (2002a, p. 478). Além de ser usado, inclusive, para justificar dois golpes políticos, tanto este mais recente, de 1964, quanto o de 1937, de acordo com este autor, que resumiu as principais fases do anticomunismo no Brasil, da seguinte maneira:

No que se refere às fases do anticomunismo agudo, três momentos se destacam: primeiro, o período entre 1935-1937 [...]; depois, o início da Guerra Fria, principalmente nos anos de 1946 a 1950, quando após [um] breve interregno legal o PCB foi proscrito e voltou a ser perseguido; por fim, a crise de 1964, que levou ao golpe militar. Nos três períodos referidos, as atividades anticomunistas foram intensificadas, sendo que em 1937 e 1964 a “ameaça” comunista foi argumento político decisivo para justificar os respectivos golpes políticos, bem como para convencer a sociedade ([ou] ao menos [boa] parte dela) da necessidade de medidas repressivas contra a esquerda (MOTTA, 2002, p. XXII).

Já na concepção de João Roberto Martins Filho (2009), havia no Brasil, desde 1935, um setor militar portador de um agudo anticomunismo, que passou a ser assimilado com mais fervor depois de 1959. Após o golpe de 1964, segundo esse autor, “é possível notar dois processos relevantes: por um lado, a continuidade dessas ideias como doutrina oficial do exército; [e] por outro, sua aplicação, tanto na estruturação quanto nos métodos do aparelho repressivo, culminando com as operações de combate à guerrilha do Araguaia, em 1972-1974” (MARTINS FILHO, 2009, p. 200).

¹⁵⁹ O comunismo entendido aqui, como diz Rodrigo Motta (2002, p. XIX), “como a síntese marxista-leninista originadora do bolchevismo e do modelo soviético”. Dessa forma, segundo este autor, a base de atuação do anticomunismo, “estaria centrada, portanto, numa atividade de recusa militante ao projeto comunista”.

¹⁶⁰ Pode-se dizer, de acordo com Rodrigo Motta (2002, p. XXI), que no período imediatamente posterior à Revolução Russa de 1917, como também no decorrer da década de 1920, “as manifestações contra o comunismo já começaram a aparecer na imprensa, e o assunto entrou para o rol de preocupações dos grupos privilegiados”, mesmo que os riscos políticos ligados a “questão social” não fossem associados predominantemente ao comunismo, devido à maior visibilidade política dos anarquistas no Brasil naquele momento, principalmente entre 1917 e 1920, quando entra em decadência. Sobre este último aspecto relativo ao anarquismo, ver: FAUSTO, Boris. O anarquismo. In: *Trabalho urbano e conflito social*. Rio de Janeiro: Difel, 1977, p. 62-97.

Mas, como poderíamos definir o anticomunismo? De acordo com Carla Simone Rodeghero (2002a, p. 464), o anticomunismo é um fenômeno que “diz respeito a uma postura de oposição sistemática ao comunismo ou àquilo que é a ele identificado, [...] e se manifesta por meio de representações e práticas diversas. O anticomunismo é o conjunto das atividades realizadas por grupos diversos, que constroem e se guiam por um conjunto de representações que tem sido chamado de imaginário anticomunista”. Esse imaginário anticomunista, segundo a referida autora, é constituído por diversas atividades, como “produção de propaganda, controle e ação policial, estratégias educacionais, pregações religiosas, organização de grupos de ativistas e de manifestações públicas, atuação no legislativo, etc”.

Conforme Carla Rodeghero (2002a), tanto para entender os principais componentes do discurso anticomunista quanto na explicitação do diagnóstico que os anticomunistas faziam de uma realidade que lhes parecia impregnada de ameaças, nos estudos sobre o anticomunismo brasileiro tem sido possível encontrar elementos para responder a dois conjuntos de questões, por exemplo. As quais, seriam: “o primeiro diz respeito às imagens utilizadas para caracterizar o comunismo e os comunistas e os meios pelos quais elas são veiculadas. O segundo são questões que os historiadores podem dirigir aos anticomunistas enquanto grupos que constroem sua própria identidade em oposição àqueles que seu discurso e sua prática denunciam” (RODEGHERO, 2002a, p. 464).

Em relação ao primeiro conjunto de questões, de acordo com Carla Rodeghero (2002a, p. 464), aparecem “determinadas imagens que se repetem no tempo e que relacionam o comunismo ao inferno e os comunistas ao demônio, que representam esses como vermes, abutres, polvos, serpentes, que os relacionam à doença, ao estrangeiro, à traição, à ilusão”. Portanto, no caso brasileiro, segundo ela, é possível encontrar “a presença dessas imagens associadas a um evento particular: o movimento de 1935, que ficou conhecido como Intentona Comunista, e a liderança de Luiz Carlos Prestes. Outro exemplo é o que se pode encontrar no seio da Igreja Católica, relacionando o comunismo com perseguições à Igreja no México, na Espanha e na Rússia” (RODEGHERO, 2002a, p. 464-465).

Sobre o segundo conjunto de questões, as pesquisas têm sido dirigidas a grupos, como certos partidos políticos, a Igreja Católica, o Exército, órgãos de imprensa, organizações criadas para o combate ao comunismo, entidades empresariais, entre outros. Segundo Carla Rodeghero (2002a, p. 465), a “análise do discurso e das práticas anticomunistas destes grupos permite não só compreender a forma como eles encaravam o perigo comunista, mas também a forma como eles utilizavam esta ‘batalha’ para construir sua própria identidade, garantir a coesão interna e o reconhecimento externo”. Desse modo, é possível observar, conforme

Rodeghero (2002a, p. 465), a forma “como instituições como a Igreja Católica e o Exército garantem seus espaços nas disputas político-ideológicas de uma época, ou como certos governos buscam legitimidade utilizando o ‘perigo vermelho’ como uma ameaça que lhes cabe enfrentar em nome da sociedade como um todo”.

Nesse sentido, podemos afirmar que o conflito opondo comunismo e anticomunismo, no decorrer do século XX, segundo Rodrigo Motta (2002, p. XX), ocupou posição central,¹⁶¹ colocando-se como elemento destacado na dinâmica política, cultural e nas relações internacionais da economia, podemos dizer. No entanto, segundo Motta (2002, p. XXI): “Tal centralidade ficou ainda mais evidente no quadro da guerra fria, momento a partir do qual o comunismo tornou-se, de fato, uma força planetária, na medida em que Estados da Ásia, América e África (além da Europa Oriental) começaram a aderir aos ideais de Marx, rompendo o isolamento da União Soviética”. Opinião que também é partilhada por Carla Rodeghero (2002a, p. 466), ao destacar que o conjunto de análises e estudos sobre o anticomunismo no Brasil “mostra, enfim, que o anticomunismo esteve presente nas disputas políticas brasileiras de grande parte do século XX”.

Em resposta ao crescimento da área sob influência soviética, os Estados Unidos, de acordo com Motta (2002. P. XXI), “se propuseram a desempenhar o papel de principal fortaleza anticomunista, ocupando posição de coordenação na guerra contra o ‘perigo vermelho’, postura que derivava tanto de compromissos ideológicos quanto de interesses geoestratégicos e econômicos”. E para cumprir o objetivo de “defender” o planeta do que seria uma ameaça revolucionária comunista, “passou a ser imperativo para os EUA reunir em torno de si os países do ‘mundo livre’ [ou melhor, do mercado livre] [...]”. Dessa forma, segundo o referido autor: “A guerra fria produziu a intensificação do anticomunismo, pois o Estado norte-americano empenhou o peso de seu poder e riqueza na sustentação aos grupos dispostos a enfrentar o ‘inimigo’ comunista, oferecendo-lhes suporte ideológico, político e material” (MOTTA, 2002, p. XXI).

¹⁶¹ Ver, ainda, sobre o anticomunismo: RODEGHERO, Carla Simone. *O diabo é vermelho: imaginário anticomunista e Igreja Católica no Rio Grande do Sul (1945-1964)*. 2. ed. Passo Fundo: ediupf, 2003; RODEGHERO, Carla Simone. *Memórias e avaliações: norte-americanos, católicos e a recepção do anticomunismo brasileiro entre 1945 e 1964*. 2002b. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul; e DUTRA, Eliana de Freitas. *O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997. Segundo Douglas Marcelino (2006, p. 259), é difícil captar o discurso anticomunista entre a população de modo geral e, por isso, os estudos geralmente se centralizam no discurso de grupos organizados, como a Igreja e o Exército, “duas instituições com longínquas trajetórias de combate ao comunismo [...]”. Porém, não podemos esquecer de autores que trabalharam com o discurso do setor empresarial, além dos discursos dos outros dois grupos citados, como fez Motta (2002).

Rodrigo Motta destaca, ainda, a existência de três matrizes principais do anticomunismo no Brasil: o Catolicismo, o Nacionalismo e o Liberalismo. Em outras palavras, ao se concentrar nas principais fontes ideológicas responsáveis por fornecer argumentos ao anticomunismo, o autor menciona que

[...] as representações anticomunistas, grosso modo, provêm de três matrizes básicas, quais sejam, cristianismo, mais precisamente catolicismo, nacionalismo e liberalismo. Evidentemente, não se trata de uma separação rígida, pois no processo social concreto as elaborações podem aparecer combinadas. Mas isto não altera o fato de que, na origem, os argumentos provêm de tradições de pensamento distintas [...] (MOTTA, 2002, p. 17-18).

Por isso, embora a expressão seja usada geralmente no singular, talvez fosse mais correto falar em anticomunismos, segundo esse autor, na medida em que: “O anticomunismo é, antes que um corpo homogêneo, uma frente reunindo grupos políticos e projetos diversos. O único ponto de união é [justamente] a recusa ao comunismo, em tudo o mais impera a heterogeneidade”. Todavia, se essa diversidade geralmente passou despercebida, deve-se ao fato de que, “nos momentos de conflito agudo, os diversos tipos de anticomunismo se uniram contra o inimigo comum. A cooperação resultou no esforço de afinar discurso e ação [...]” (MOTTA, 2002, p. 15).

Das três matrizes ideológicas do anticomunismo no Brasil, a que Rodrigo Motta reserva mais espaço é a matriz católica devido, segundo ele, a “sua importância capital”, visto que na história do anticomunismo brasileiro, “a religião e os religiosos desempenharam o principal papel, notadamente no que respeita à elaboração de representações sobre o inimigo e sua divulgação”, comenta ele. A prova disso, continua o autor referido, “é o fato de que os anticomunistas vinculados a outras posições ideológicas procuravam sempre atrair a Igreja para a luta, invariavelmente atribuindo-lhe a posição de liderança” (MOTTA, 2002, p. 43).

No entanto, assim como Rodrigo Motta faz questão de enfatizar que, embora tenha estabelecido vínculos ligando as matrizes anticomunistas do catolicismo, do nacionalismo e do liberalismo aos grupos sociais específicos formados, sobretudo, por clérigos, militares e empresários, respectivamente, por outro lado, também podemos dizer que:

Isto não implica numa relação de exclusividade, o que seria ingenuidade. Os valores religiosos não eram atributo só dos padres, o nacionalismo não constituía privilégio dos membros das Forças Armadas e os homens de negócios não eram os únicos a defenderem idéias liberais. Mas acreditamos que os grupos sociais referidos funcionaram como um bastião de tais doutrinas, atuando como seus principais divulgadores em relação à sociedade (MOTTA, 2002, p. 44).

É importante destacar, ainda, com base em Rodrigo Patto Sá Motta, o papel que foi atribuído a moral no combate ao comunismo, onde teve predominância, neste caso, a

influência do discurso religioso, na medida em que os comunistas eram “apresentados como adversários irreconciliáveis da moralidade cristã tradicional”. Além disso, continua o autor: “Os líderes católicos mostraram especial denodo em propagandar o caráter imoral ou amoral dos revolucionários [...]” (MOTTA, 2002, p. 62). A autora Carla Simone Rodeghero (2002, p. 466) também acrescenta que uma das “instituições que mais se dedicaram ao combate ao comunismo no Brasil foi a Igreja Católica”. De acordo com a referida autora, o “anticomunismo católico no Brasil se organizava a partir da infra-estrutura já existente na Igreja e se beneficiava das boas relações que a hierarquia mantinha com governos e grupos dominantes” (RODEGHERO, 2002a, p. 466).

Segundo Rodeghero (2002a, p. 466), uma das principais estudosas desse tipo de anticomunismo no Brasil, esse anticomunismo era “veiculado através de pronunciamentos de autoridades católicas em jornais, alocações radiofônicas, solenidades de inauguração, missas especiais”. Também recheava, continua ela, “as páginas de jornais católicos e permeava o conteúdo de programas de rádio; era difundido nas escolas, nos grupos da Ação Católica, nos seminários onde se formavam os novos padres”. Com esse intuito, foi assim que esse anticomunismo circulou em forma de “livros, revistas, cartazes, panfletos e santinhos, impressos nas gráficas e editoras católicas. Foi, muitas vezes, canalizado através do trabalho de entidades como a Liga Eleitoral Católica (LEC), os Círculos Operários (Cos) e as Frentes Agrárias. Transformou-se em tema para os sermões dominicais nas pequenas e grandes paróquias espalhadas pelo País [...]”.

Desse modo, a ameaça que o comunismo significava na manutenção dos valores da “boa sociedade”, do ponto de vista cristão, seria parte de seu empenho diabólico de destruir a Igreja e o seu pilar básico, qual seja, a família. Dito de outra forma, e tendo como base essa visão, criou-se a ideia de que para destruir as forças do catolicismo, seria necessário “corromper os costumes e afastar o povo dos ensinamentos da moralidade cristã. [...]”. Sobretudo, os revolucionários desejariam destruir o pilar básico do edifício cristão, a família, que constituía a base da instituição religiosa e da própria sociedade” (MOTTA, 2002, p. 62). Então, se os comunistas representavam o mal, suas ações levavam ao pecado e eram incompatíveis com os valores cristãos. Por isso, segundo o autor, dessa suposta ameaça à moral, que era representada pelos comunistas, “decorria serem tachados de dissolutos, sedutores, corruptos, mentirosos, cínicos, caluniadores e assassinos, dentre outros atributos” (MOTTA, 2002, p. 63).

Esse papel que foi atribuído à moral no combate ao comunismo no Brasil, pelo discurso religioso, se desenvolveu logo após a Revolução Russa de 1917 (como já

mencionamos), com o intuito de criar uma imagem terrificante sobre a União Soviética, como parte de algumas políticas que teriam sido adotadas por aquele país. Desse modo, nas palavras de Rodrigo Motta (2002, p. 66):

Divórcio, libertação da mulher, educação sexual e aborto, estas medidas adotadas pelos bolchevistas serviam para conferir verossimilhança às afirmações de que o comunismo visava à destruição da família e a solapar a moral. Daí derivavam as acusações do anticomunismo brasileiro, pródigo em representar os comunistas como sedutores, devassos e inimigos da família, em uma palavra, imorais.

Entretanto, ao voltar-se para o contexto mais recente, anterior ao AI-5, percebe-se que essas representações anticomunistas perduram pelo período do pós-Segunda Guerra Mundial e adentram, inclusive, pelo período do regime militar brasileiro que se inicia com o golpe de 1964, sofrendo poucas alterações ao longo do tempo. Conforme Motta (2002, p. 67): “Nos anos [...] 1960, o imaginário anticomunista continuou a abordar o tema da ameaça à família [...]. Os católicos, especialmente, persistiram em advertir sobre os riscos morais implicados no ‘perigo’ revolucionário [...]”. Observa-se também uma mudança significativa no início da década de 1960, na medida em que a ortodoxia católica passou a ser substituída por uma espécie de ecumenismo anticomunista. Quer dizer: “Igrejas cristãs reformadas, judeus, espíritas e até umbandistas ocuparam lugar nas mobilizações do período. A própria hierarquia católica contribuiu para isto, à medida que líderes influentes [...] deram declarações públicas a favor da ‘[...] união das Religiões contra o comunismo’”. E um dos melhores exemplos deu-se, continua o autor, “na organização das ‘Marchas com Deus’, em março e abriu de 1964. Pastores e rabinos participaram, ao lado dos padres, na preparação das marchas em São Paulo e no Rio de Janeiro” (MOTTA, 2002, p. 246).

Por outro lado, do início dos anos 1950 até o golpe de 1964, segundo Carla Rodeghero (2002a, p. 480), começou a surgir na Igreja Católica brasileira uma espécie de esquerda católica “que, todavia, ocupava posições não-majoritárias dentro da instituição”. Isso se deu, a partir do momento em que “alguns setores da Igreja Católica no Brasil – ligados à [...] (CNBB) e a grupos de Ação Católica – passaram a assumir posições de apoio a lutas populares, o que fez com que as críticas ao comunismo ou a determinados aspectos do capitalismo (como o laicismo e a secularização) dessem lugar ao questionamento das injustiças sociais”. Assim, ainda na década de 1950, conforme Carla Rodeghero (2002), uma série de iniciativas teve como intuito contribuir para a melhoria da situação dos trabalhadores do campo e, ao mesmo tempo, retirar os motivos para a difusão de ideias consideradas subversivas.

Portanto, no início da década de 1960, de acordo com Carla Simone Rodeghero (2002a, p. 480), “o propósito de uns de combater o comunismo e de outros de romper com as estruturas injustas se manifestou na atuação da Igreja no processo de sindicalização dos trabalhadores rurais”. Desse modo, movidos “pelas possibilidades abertas pelo Estatuto do Trabalhador Rural e pelo temor do comunismo, localizado especialmente nas Ligas Camponesas, católicos de diversos Estados do Brasil criaram Frentes Agrárias”, segundo Rodeghero (2002a, p. 480). A qual acrescenta: “No Rio Grande do Sul, por exemplo, foi criada em 1961 a Frente Agrária Gaúcha (FAG), através da qual foram organizados muitos sindicatos de trabalhadores rurais”.

Já no ano de 1965, por exemplo, segundo Ralph Della Cava (1988, p. 232-233), os conservadores passaram a ter maior influência na Igreja Católica brasileira com a eleição de seus candidatos ao secretariado da CNBB (Confederação Nacional dos Bispos do Brasil). Não obstante, com o recrudescimento da repressão em 1968, parte da Igreja Católica se colocou ao lado da esquerda mais radical, apesar da divisão entre “progressistas” (cuja figura mais importante era Dom Helder Câmara, arcebispo de Olinda e Recife), “conservadores” (cujo nome mais conhecido era Dom Geraldo de Proença Sigaud, arcebispo de Diamantina) e “moderados” (bispos que evitavam posicionamento público sobre justiça sócio-econômica ou política) (SKIDMORE, 1988, p. 271-272).

Após dezembro de 1968, segundo Thomas Skidmore (1988, p. 270), as lutas “decorreram sempre dos esforços que a Igreja fazia para defender os membros do clero ou do laicato desavindos com as forças de segurança”. Nesse sentido, podemos afirmar que os católicos mais propensos a choques com os aparelhos de repressão do governo militar “eram os que militavam em certos grupos ativos como a Ação Popular (AP), a Juventude Universitária Católica (JUC) e a Juventude Operária Católica (JOC), e outros” (SKIDMORE, 1988, p. 270).¹⁶² Assim, a partir da Segunda Conferência dos Bispos da América Latina, em Medellín (Colômbia), em outubro de 1968, segundo Della Cava (1988, p. 235), ocorreu um esforço monumental da Igreja Católica em “traduzir” os ensinamentos do Concílio Vaticano II (1962-65) sobre esta parte do “Terceiro Mundo”. Tanto que as “denúncias dos bispos contra a ‘violência institucionalizada’, seu compromisso de ‘unir-se aos pobres’ e seu implícito *mea*

¹⁶² Entre esses grupos ver, por exemplo, o caso específico da Ação Popular (AP), fundada por ativistas católicos, tendo como base o humanismo cristão, mas deslanchando em seguida para o marxismo-leninista, via guevarismo e maoísmo, em: CIAMBARELLA, Alessandra. Do cristianismo ao maoísmo: a história da Ação Popular. In: FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão. (orgs.). *Revolução e democracia (1964...)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 99-129.

culpa por quatro séculos de aliança com as classes dominantes [...] acabaram sendo aceitos entusiasticamente pela maioria dos bispos, e [...] endossados pelo [...] Papa Paulo VI”.

Também não devemos esquecer a luta dos frades dominicanos de São Paulo a partir de 1968, com o importante apoio e ajuda que deram a grupos da esquerda armada que atuavam na guerrilha urbana, como a ALN (Ação Libertadora Nacional), do líder guerrilheiro Carlos Marighella. Mesmo que o detetive Sérgio Fleury tenha atribuído aos dominicanos (principalmente a Frei Fernando e Frei Ivo, sob forte tortura), a delação e a culpa pela emboscada que culminou com a morte de Marighella em São Paulo, em 1969, como retratado no filme *Batismo de Sangue* (2006).¹⁶³ Afinal, como diz uma música de Zé Ramalho: “[...] nas torturas toda carne se trai/ e normalmente, comumente, fatalmente, [...] displicentemente mesmo se contrai/ com precisão!”.¹⁶⁴

Se antes de 1964 as representações anticomunistas foram encabeçadas pelos religiosos, após 1964 o combate vai ser encabeçado pelos militares, sem perder de vista a união com parte do clero (sua ala conservadora), e essencialmente com o empresariado, tanto em termos nacionais quanto internacionais. Tendo em vista que o golpe de 1964 no Brasil, de acordo com René Armand Dreiffus (1987, p. 78), deve ser visto como um golpe de classe, isto é, um golpe da burguesia nacional em comunhão com a burguesia internacional, mas sob o sustentáculo dos militares da ESG, que compartilhavam com os interesses multinacionais em transformar a orientação de crescimento da sociedade industrial brasileira. Além de que, alguns oficiais militares eram importantes diretores ou acionistas de grandes corporações privadas.

Destarte, também não podemos perder de vista, nesse momento, o contexto da Guerra Fria e da luta anti-subversiva, que dão sustentação a já discutida Doutrina de Segurança Nacional, na medida em que os militares fazem com que a guerra tenha um tratamento permanente, repassando essa ideia para a sociedade. Ou seja, segundo Nilson Borges (2003, p. 29): “O mito da guerra e o inimigo interno permitem, portanto, ao Estado instaurar sua política repressiva, acionando os aparelhos de segurança e informação

¹⁶³ Fato questionado pelos dois frades, no sentido de que outra pessoa teria ajudado os militares, tendo em vista que estes sabiam exatamente o dia e a hora em que Marighella iria manter contato com os dominicanos. Ver também o livro homônimo de Frei Betto, no qual foi baseado o filme. Frei Betto foi preso após essa emboscada, assim como Frei Tito, outro frade dominicano preso, mas que teve um destino mais trágico. Provavelmente por causa das torturas físicas e psicológicas, principalmente, que sofreu na prisão, ao sair desta (com outros presos políticos trocados pelo embaixador suíço sequestrado pela VPR – Vanguarda Popular Revolucionária – de Lamarca), foi mandado para o exílio na França, onde cometeu suicídio.

¹⁶⁴ RAMALHO, Zé. Vila do Sossego. In: _____. *Antologia Acústica*. Disco 1. Barueri: BMG, 1997 CD stereo (10 faixas, Faixa 4).

(repressivos) para exercerem seu papel ‘moralizador’, desmobilizando, com isso, a população”.

Apesar de ser mais adequado falarmos em anticomunismos, como destacou Motta para o período de 1917 a 1964, enfatizando que havia divergências entre os grupos formados por clérigos, militares e empresários – os quais tinham como ponto de união a recusa e o combate ao comunismo numa verdadeira frente –, por outro lado, o papel atribuído à moral nessa “guerra”, teve uma de suas principais facetas. Tendo em vista que neste combate, a moral e a política estavam intimamente relacionadas e se alimentavam mutuamente. É neste contexto de 1964 a 1968, isto é, entre o golpe e o início do governo Médici, que foram instituídos no Brasil a Constituição autoritária de 1967 (a qual foi acrescida depois pela Emenda Constitucional n.º 1, de 1969) e também o Ato Institucional n.º 5, o AI-5, de 1968. Dois instrumentos legislativos que passaram a fazer parte da máquina legislativa em funcionamento desde 1964, numa tentativa de legitimar o regime e suas políticas, como no caso da censura política à música de protesto, entre os anos de 1969 e 1974, pois, como diz Beatriz Kushnir (2004, p. 127): “Uma máquina legislativa para a questão de censura [mas não só] foi montada *pari passu* às necessidades de seu uso”.

Quando nos detemos sobre o texto da Constituição autoritária implantada no Brasil em 24 de janeiro de 1967, percebemos que a mesma foi bastante permeada pelas ideias diretamente ligadas ao anticomunismo, em nível nacional, e do combate ao inimigo interno e externo; da subversão e da guerra revolucionária, supostamente postas em prática pelo comunismo; além do papel que foi atribuído à moral e aos bons costumes nesse combate, e que também, alertamos, não deve ser dissociado da política. Daí compreende-se por que a censura moral também fazia parte da censura política, em alguns momentos. E de modo semelhante, podemos perceber, ao nos debruçarmos sobre a chamada Lei de Segurança Nacional, que a mesma também é perpassada, do início ao fim, pela preocupação constante com uma suposta subversão que pairava, na visão de seus idealizadores, tanto em nível nacional quanto internacional, naquele momento. Nesse sentido, a solução apresentada para esse suposto mal, presente em boa parte dos artigos desse decreto-lei, seria a prisão perpétua, em grau mínimo, e a pena de morte, em grau máximo, como foi demonstrado no 3.º tópico do 1.º capítulo.

Por outro lado, de acordo com Gláucio Dillon Soares (1989), é importante perceber que para algumas pessoas política e militarmente importantes para a ditadura militar brasileira, a decadência moral pela qual a sociedade brasileira passava, na visão dessas pessoas, fazia parte de um projeto de inspiração comunista. Assim, tendo em vista o que foi

mentionado acima e as afirmações feitas abaixo por alguns militares, essa “visão paranóica” não pode ser considerada irrelevante, pois, conforme Soares (1989, p. 34):

O general Milton Tavares de Souza afirmou, em 1976, que “o movimento hippie foi criado em Moscou e, se os pais não orientarem cuidadosamente a juventude, o comunismo acabará dominando o Brasil” (*Jornal do Brasil*, 3/10/76, p. 30). O tenente-coronel Carlos de Oliveira, segundo o *Jornal do Brasil* (19/11/73), afirmou que, “a mais abominável tática – dos comunistas – é a da disseminação das drogas [...]”. E o importante general Belfort Bethlem, que chegou a ser comandante do III Exército e ministro do Exército, afirmou ao *Jornal do Brasil* (15/6/77, p. 17) que “existe um fundo ideológico no tráfico de tóxicos no país, através do interesse dos comunistas em corromper as mentes jovens e destruí-las”.

Portanto, de acordo com Gláucio Dillon Soares (1989, p. 34), esta pequena seleção de citações ilustra muito bem como “muitos membros importantes do estabelecimento militar ligavam questões de moral pessoal [...] a um projeto comunista de dominação”. Uma opinião que “era compartilhada por vários civis de extrema direita [...]”, isto é, não apenas por oficiais militares que integravam os quadros do regime militar brasileiro, mas também por muitos civis conservadores que compunham, naquele período, a direita e a extrema direita, sobretudo. Também nessa mesma linha de raciocínio, o autor Carlos Fico (2002; 2004a) chama a atenção para esse aspecto, destacando que isso fazia parte de uma narrativa legitimadora dos atos repressivos do próprio regime militar. E uma das tópicas dessa narrativa legitimadora, acrescenta Fico (2002, p. 260; 2004a, p. 93), “desenvolvia a tese de que a ‘crise moral’ era fomentada pelo ‘movimento comunista internacional’ com o propósito de abalar os fundamentos da família, desencaminhar os jovens e disseminar maus hábitos – sendo, dessa maneira, a ante-sala da subversão”.

Então, de acordo com Carlos Fico (2002; 2004a), esse desvario não ficou circunscrito apenas aos militares, também foi absorvido e reinterpretado por pessoas comuns da sociedade civil. Entre elas, aquelas que escreviam cartas para a DCDP, conforme os exemplos citados a seguir, onde algumas pessoas mencionavam, segundo Fico (2004a, p. 93; 2002, p. 261), que

[...] a “degradação” da “família brasileira” era o objetivo inicial da subversão, afinal “o comunismo começa não é pela subversão política. Primeiro, ele deteriora as forças morais, para que, enfraquecidas estas, possa dar o seu golpe assassino”. Desse modo, a censura era instada a não esquecer, jamais, “que vivemos uma ‘guerra total, global e permanente’, e [que] o inimigo se vale do recurso da corrupção dos costumes para desmoralizar a juventude do país e tornar o Brasil um país sem moral e respeito”.

Ainda de acordo com Carlos Fico (2004a, p. 93; 2002, p. 261), na visão de algumas dessas pessoas que escreviam cartas para a DCDP (Divisão de Censura de Diversões

Públicas) na época, também chegou a ser comentado por um missivista, em uma de suas cartas, a respeito de uma suposta tática comunista, como se daria a dominação de um país. Dizia o referido missivista: “Essa é a tática dos inimigos da pátria, solapar a família, corromper a juventude, disseminar o amor livre, a prostituição e toda sorte de degradação do povo. Feito isso, nada mais precisa ser feito para se dominar um país”.

Essas questões se refletiram sobre a censura das músicas populares, podemos afirmar, principalmente após 1968, quando ocorreu uma maior preocupação política da censura musical, sobretudo com as músicas de protesto, em virtude da radicalização da Doutrina de Segurança Nacional. Quer dizer, além da censura moral que já existia sobre as músicas populares, também ocorreu uma censura política. Daí compreende-se porque, de 1969 até 1974, até mesmo a censura moral de muitas canções estava diretamente ligada à censura política (como veremos mais adiante). Ou seja, é neste período de radicalização da Doutrina de Segurança Nacional que ocorre uma maior preocupação política da censura e dos censores com a música popular de protesto, visto que até mesmo a censura moral levava à censura política das músicas de protesto.

A partir de 1964, então, e mais ainda entre 1969 e 1974, aquela censura específica da “moral” passou a fazer parte de uma cultura política em voga no Brasil, entre os militares, como ressaltado anteriormente, e que foi, também, muito bem absorvida pela burguesia, pois casava-se perfeitamente com os interesses desta. Contudo, sendo marcada agora pela função dos militares como atores políticos dirigentes e sob a égide da Doutrina de Segurança Nacional, divulgada, principalmente, através da Escola Superior de Guerra. Uma consequência de suas constantes intervenções na política brasileira e, sobretudo, da formação desenvolvida na instituição: de que ao soldado competia à missão providencial de “salvar” a pátria (BORGES, 2003, p. 18), a qual foi vista sob a ameaça e o perigo do comunismo. O que se deu com mais força após a decretação do AI-5, em 1968.

Nesse sentido, ao seguir os preceitos da Doutrina de Segurança Nacional como força dirigente, os militares, como já assinalamos antes, “assumiram a função de partido da burguesia, manobrando a sociedade civil, através da censura [como ocorreu com as músicas de protesto] [...] e do terrorismo estatal, para promover os interesses da elite dominante, assegurando-lhe condições de supremacia em face do social” (BORGES, 2003, p. 21). O que contribuiu, assim, para a consolidação de uma cultura de dominação, entre a elite dominante, sobre as classes subalternas do Brasil. Fazendo com que essa elite brasileira fosse bastante favorecida e se tornasse ainda mais dominante ou hegemônica em relação às classes subalternas de nosso país, tendo em vista o modelo de desenvolvimento econômico-social

excludente e desigual, que caracterizou a sociedade brasileira naquele período e que a ditadura militar acentuou ainda mais, como já ressaltamos anteriormente também.

Por isso, quando falamos antes que foi se consolidando uma cultura histórica específica sobre a censura de diversões públicas no país, foi nesse sentido de que foi se fortalecendo uma cultura da censura à “moral e aos bons costumes”, que estava em curso no processo histórico brasileiro antes mesmo de 1946 através da censura de diversões públicas em geral e da censura musical, em particular. A qual transitou da “censura moral” para a “censura política”, ou seja, de uma cultura histórica mais ligada à moral até 1968, para uma cultura histórica mais ligada à política, entre 1969 e 1974, quando da radicalização da Doutrina de Segurança Nacional.

Já sobre o aspecto mais propriamente moral da censura de diversões públicas, é importante destacar que não foram apenas os compositores e cantores da música popular brasileira os únicos vigiados durante os chamados “anos de chumbo”. E isso com a ajuda daqueles que não eram militares, ou seja, de pessoas comuns da sociedade civil que também enviavam cartas para a DCDP cobrando da censura mais censura no campo moral. Em junho de 1974, por exemplo, a senhora Hermelinda Esposito, escrevia de São Carlos, em São Paulo, para Rogério Nunes – diretor da DCDP – cobrando-lhe providências quanto à deturpação do sentido de algumas músicas populares por parte do *Programa Satiricon*, da TV Globo, se manifestando dessa forma:

Prezado Senhor Dr. Rogério Nunes
Venho por meio desta carta comunicar que assisti ao programa “Satiricon”, de TV Globo, do dia 3 de junho passado. Fiquei chocada ao ouvir algumas músicas nas quais [...] o nome de Jesus Cristo [...] [era] trocado pelo nome de Belsebú, e de Satã, no lugar de Senhor.

A seguir, ela detalha quais foram as referidas músicas e o que foi mudado, durante o Programa mencionado, nestas letras musicais. “Uma das músicas [...] ‘Jesus Cristo eu estou aqui’, era pronunciado ‘Belsebú eu estou aqui’. A outra era ‘A montanha’, [onde] em vez de ‘obrigado Senhor’, era pronunciado ‘obrigado Satã’”. A senhora Hermelinda Esposito comenta, ainda, que havia mais músicas em que eram trocados nomes e termos, também, mas que não conseguiu identificar quais eram estas outras músicas. Logo depois, ela demonstra sua preocupação com uma possível recepção que poderia ser feita das letras destas músicas, dizendo que era um “dever de consciência”, da sua parte, informar ao diretor da DCDP. O que ela procura fazer, nos seguintes termos, além de comunicar que ficava aguardando a resposta do diretor da DCDP:

Uma vez que a televisão é um meio de comunicação rápido, logo as crianças estarão cantando o que ouvirem.
 Achei que era um dever de consciência escrever-lhe, pois acho que o nome do Senhor deve ser respeitado.
 Mui respeitosamente agradeço.

Hermelinda Esposito V. Ligo.

Aguardo Resposta.¹⁶⁵

Sete dias depois, em 14 de junho de 1974, – atendendo ao pedido que lhe fora feito na referida carta –, o diretor Rogério Nunes respondia deste modo a carta de Hermelinda Esposito, dando satisfação daquilo que lhe foi informado pela missivista, com as seguintes palavras apresentadas abaixo:

Prezada senhora:

Acuso o recebimento de sua carta datada de 07 deste mês, com observações a respeito de um programa de televisão, e informo que o assunto mereceu a maior consideração por parte deste órgão, que logo deu instruções a respeito ao setor encarregado de examinar o referido espetáculo.

Atenciosamente

ROGÉRIO NUNES

DIRETOR DA DCDP.¹⁶⁶

Podemos perceber, assim, que havia uma vigilância constante sobre a música popular em particular e as artes em geral, por parte de pessoas comuns da sociedade civil, no que diz respeito, também, ao aspecto moral, e não apenas ao aspecto político.¹⁶⁷ Quer dizer, havia comunicação e troca de informações entre membros da censura e, portanto, do regime militar, e membros civis conservadores, tanto da direita quanto da extrema direita, tendo em vista a resposta imediata do diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas para satisfazer a “preocupação” daquela senhora com a suposta corrupção e degradação da moral no Brasil.

¹⁶⁵ Carta de Hermelinda Esposito V. Ligo, ao diretor da DCDP, Rogério Nunes, de 07 jun. 1974.

¹⁶⁶ Carta de Rogério Nunes, diretor da DCDP, à senhora Hermelinda Esposito V. Ligo, de 14 jun. 1974.

¹⁶⁷ Para mais detalhes de documentos e comentários de pessoas da sociedade civil que escreviam cartas para a DCDP, consultar: FICO, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, 2002, p. 251-286.

3.3 – PELA “LÓGICA DA SUSPEIÇÃO” O COMUNISMO ESTÁ EM TODO LUGAR

Me dá um beijo/ Com essa boca vermelha de caqui/ [...]/
Que eu quero brincar nas ruas daqui/ Não vai ter perdão/
Pra quem não entrar neste cordão/ Que puxa, repuxa,
endoida e afoba/ Até os puros de coração/ Eu quero um
gole morena/ Dessa cerveja vermelha/ Só vou parar
quando essa zorra terminar/ [...] / Vou me deixar até o sol
iluminar.

Ney Costa Santos Filho & Marcelo Costa Santos,
Cerveja vermelha (1973).

Ao se abordar o aspecto da repressão durante a ditadura militar no Brasil, geralmente procura-se dar bastante ênfase a questão da tortura, ao passo que a chamada repressão preventiva tem sido pouco estudada. Porém, nos últimos anos, alguns autores procuraram se deter sobre essa seara, a exemplo de Marionilde Magalhães (1997), em *A lógica da suspeição* e de Marcos Napolitano (2004a), em *A MPB sob suspeita*. Durante o regime militar brasileiro, de acordo com Magalhães (1997), havia uma “tática de repressão preventiva”, a qual consistia em acumular uma grande quantidade de informações sobre a vida pública e privada de indivíduos considerados potencialmente subversivos, denominada por ela de “lógica da suspeição”, e que em muitos casos demonstrou ser muito eficiente.

Essa prática de repressão preventiva consistia na vigilância e controle cotidiano sobre boa parte da sociedade brasileira, e foi consolidada pela criação do que foi denominado de “comunidade de informações” (MAGALHÃES, 1997). O autor Marcos Napolitano (2004a, p. 104) também chama a atenção para “a produção do silêncio e da suspeita” que era feita pelo regime militar brasileiro, através de uma vigilância constante sobre alguns membros da sociedade civil. Ou seja, como uma forma de prevenir o que consideravam como “atuação ‘subversiva’, sobretudo naquilo que os manuais da Doutrina de Segurança Nacional chamavam de ‘propaganda subversiva’ e ‘guerra psicológica contra as instituições democráticas e cristãs’”, gerando assim uma lógica da suspeita ou “ethos persecutório”.¹⁶⁸

A comunidade de informações era composta de inúmeros serviços, tanto de espionagem quanto de repressão política, “tais como os serviços de informação das três armas

¹⁶⁸ Para mais detalhes sobre esse “ethos persecutório” de combate ao que era visto como “propaganda subversiva” e “guerra psicológica” por parte dos informantes do regime militar brasileiro, e principalmente sobre as formas de agir das chamadas “comunidade de informações” e “comunidade de segurança”, ver também: FICO, Carlos. *Como eles agiam. Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

(CENIMAR, CIE, CISA), as Divisões e Assessorias de Segurança Interna dos órgãos públicos, a Polícia Federal, as chamadas ‘segundas seções’ das polícias militares e das forças de segurança e o Serviço Nacional de Informações – SNI” (NAPOLITANO, 2004a, p. 124 [nota 1]). Havia também a (o) DOPS (Delegacia/Departamento de Ordem Política e Social), que era apenas mais uma das instituições ligadas à comunidade de informações. Apesar de que, por outro lado, em 1970, com a “criação do sistema CODI/DOI – Centro de Operações de Defesa Interna/ Destacamento de Operações de Informações”, segundo Marcos Napolitano (2004a, p. 124 [nota 1]), “os agentes desses vários órgãos foram submetidos ao comando unificado do Exército”.

Ao serem representados, conforme Douglas Marcelino (2006, p. 268), “por meio dessa enorme gama de siglas, referidas a órgãos civis, mistos e outros exclusivamente militares, esses setores conformaram-se num dos mais eficientes propulsores de um contundente discurso extremista, por meio do qual tentavam influenciar às tomadas de posição de outros escalões do governo militar”. Desse modo, ao se constituir “numa espécie de ‘voz autorizada’ dentro do regime, a comunidade de informações assumiu um papel importante durante a ditadura, ultrapassando as tarefas de um simples ‘sistema de inteligência’”. Por isso, podemos afirmar que “os agentes de informações que compunham o pessoal desses órgãos foram fortes propagadores do imaginário anticomunista, utilizando um jargão bastante peculiar” (MARCELINO, 2006, p. 268). Mas na captura da recepção desse tipo de discurso anticomunista dentro e fora dos governos militares, é preciso ter cuidado para não generalizá-lo como representativo do pensamento militar como um todo, segundo Douglas Marcelino (2006, p. 268). O qual considera “que as idéias-força mobilizadas pelos agentes de informações são representativas de setores específicos entre os militares”, sobretudo do grupo que ficou mais conhecido nos estudos sobre a ditadura militar no Brasil, como a “linha dura”, podemos acrescentar.¹⁶⁹

Além do mais, essa “indústria de informações”, conforme expressão de Alexandre Fiuza (2006, p. 188), colocada em prática pelos informantes da comunidade de informações, “também deu suporte às operações que levaram as pessoas à prisão, à tortura, ao desaparecimento; bem como produziu e reforçou o convencimento dos ideais do regime nas

¹⁶⁹ É importante ressaltar, no entanto, de forma semelhante a Carlos Fico (2004c, p. 57 [nota 17]), que para este trabalho também estamos usando a expressão “linha dura” para caracterizar, sobretudo, “os grupos militares e civis diretamente envolvidos com as comunidades de segurança e de informações”. Ou seja, para os “militares (e os civis) diretamente envolvidos em tortura e assassinato político”, e que, “após 1968, integravam as turmas de captura e interrogatório do sistema Codi-Doi ou suas equivalentes das instâncias estaduais da repressão (Dops), além dos centros de informações dos ministérios militares” (FICO, 2004c, p. 34).

próprias fileiras da repressão”. Nesse sentido, é possível afirmar que tais “informações *não* se constituíam em um amontoado caótico de folhas dispersas abordando temas fragmentados [...]. Configuravam, isto sim, uma rede intertextual produtora de eficazes efeitos de sentido e de convicção [...]”. Afinal de contas, “uma das formas do *agir* da comunidade de segurança e informações foi o estabelecimento da relação entre ela própria, que ‘executava’, e os demais militares, que a admitiam, baseada na força de elocução de um tal discurso – que assim vivificava, recriava-se continuamente e sustentava ações” (FICO, 2001 apud FIUZA, 2006, p. 188, grifo do autor).

Dessa forma, ao contrário dos aparatos repressivos preexistentes, que guardavam autonomia entre si, foi montado um complexo aparato repressivo que procurou consolidar uma estrutura única e coesa, com uma rede inextricável, cujas ações passaram a ser coordenadas a partir de um núcleo central, o Serviço Nacional de Informações (SNI). Este, foi criado em 1964 e logo subordinou todos os outros órgãos repressivos, como os centros de informações das três armas, a polícia federal e as polícias estaduais (MAGALHÃES, 1997). Por isso, com o intuito de integrar e harmonizar suas ações, foi criado o Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna, DOI-CODI, ou CODI-DOI, se preferir, uma instituição tornada oficial em 1970, aglutinando representantes de todas as demais forças policiais. Dotada de recursos financeiros e tecnológicos, as atividades desse sistema eram estrategicamente planejadas e orientadas pela lógica da disciplina militar, com o intuito de enfrentar o que seus próprios agentes entendiam como uma “guerra revolucionária”, (MAGALHÃES, 1997), que estava sendo patrocinada pelo comunismo internacional.

Sobre a hierarquia do aparelho repressivo, Marionilde Magalhães (1997) destaca que a seleção de pessoal para exercer as funções repressivas passava por um conjunto de critérios e por uma rígida hierarquia, onde no topo ficava o presidente da República, tendo como seu *staff* para assuntos de segurança, o Conselho de Segurança Nacional e a equipe executiva do SNI. A isto, subordinavam-se outros órgãos de repressão alocados em todas as regiões do Brasil, coordenados cada um, por um militar que, por sua vez, tinham analistas de informações para assessorá-los. Os quais, tinham que frequentar cursos ministrados pela EsNI (Escola Nacional de Informações). No estrato intermediário ficava o interrogador, uma função que se dividia entre a de responsável direto pelos interrogatórios e a de monitor. Sendo que este se escondia atrás de um espelho falso durante os interrogatórios e, por meio de um aparelho de transmissão, ia sugerindo perguntas, técnicas de intimidação, hora de interromper a sessão etc. Já abaixo dos interrogadores, estavam os captores (aqueles policiais responsáveis

pelo aprisionamento dos suspeitos), como também o pessoal administrativo e o de carceragem (MAGALHÃES, 1997).

Além disso, havia ainda em paralelo a essas atividades, conforme Marionilde Magalhães (1997), os informantes, aos quais podia-se, dependendo de sua competência, ser delegada a função de analista, interrogador ou captor. Porém, estes informantes, denominados de fontes, para efeitos de confiabilidade eram classificados segundo uma hierarquia de seis níveis. Quer dizer, havia seis níveis de fontes e seis graus de veracidade do informe, quais sejam: A, B, C, D, E, F e 1, 2, 3, 4, 5, 6. Assim, um informe A1 seria de uma fonte sempre idônea e com grande probabilidade de verdade, ao passo que se o informe fosse F6, não se podia confiar na idoneidade da fonte, entretanto, o “grosso” mesmo caía no C, isto é, uma fonte razoavelmente idônea e com o informe tendo possibilidades de ser verídico, conforme Adyr Fiúza de Castro (1994, p. 47 apud MAGALHÃES, 1997). De acordo com Marionilde Magalhães (1997), o agente do tipo C, geralmente era do próprio Exército e, na maioria das vezes, era um sargento formado pela EsNi, que vestido à paisana, infiltrava-se nos mais diversos locais para coletar a maior quantidade possível de informações. Já os agentes do tipo D, E e F, no geral eram “informantes eventuais” (remunerados ou não) ou “informantes espontâneos” e, portanto, pessoas que tinham uma certa cumplicidade e que voluntariamente se dispunham à cooperar com o regime militar, fosse pela convicção, fosse para receber alguma ajuda de caráter pessoal, segundo Magalhães (1997).

Desse modo, conforme Marionilde Magalhães (1997), a técnica de infiltração consistia em suspeitar de todos, em princípio, coletando e arquivando quaisquer dados obtidos e ainda expressá-los por escrito à polícia. A partir daí, estes seriam classificados, segundo ela, com palavras-chave, por caracterizarem uma gradação em que se colocava num extremo, por exemplo, o inimigo mais perigoso, e no outro, aqueles que provavelmente estariam dispostos a cooperar com o regime. Obedecendo a esta ordem, ela diz que esta técnica de arquivamento poderia ocorrer nessa gradação: fanático comunista, esquerdista ou socialista, subversivo, autor de atos indiretamente subversivos, inocente útil e confiável (MAGALHÃES, 1997). Segundo ela, os informes obtidos, além de aumentarem a eficiência do processo repressivo, também podiam assumir um papel preventivo, por instruírem os poderes a respeito das tendências dos movimentos de oposição, em cada micro-conjuntura. Prática que adquiriu uma maior relevância após 1968, quando os militares assumiram uma posição mais profissional com relação às técnicas de repressão, conforme Magalhães (1997).

Por outro lado, segundo Carlos Fico (2004c, p. 36), a “distinção que hoje se pode fazer entre a espionagem (ou ‘comunidade de informações’) e a polícia política (ou

‘comunidade de segurança’)), nos ajuda a entender melhor as instâncias repressivas que teriam composto os chamados “porões da ditadura”. Pois, segundo ele, “mesmo com o ‘endurecimento’ do SNI a partir de Médici, o órgão e suas representações nos ministérios civis (as divisões de segurança e informações, então remodeladas e fortalecidas) persistiram como produtores de informações, não se envolvendo diretamente nas ‘operações de segurança’”. O que em si era um “eufemismo que designava as prisões, interrogatórios, torturas e extermínios, praticados pelo ‘Sistema Codi-Doi’, pelos órgãos de informações dos ministérios militares (Cie, Cisa e Cenimar) e pelos departamentos de ordem política e social” (FICO, 2004c, p. 36-37).¹⁷⁰ No entanto, o próprio Fico (2004c, p. 39) admite que “a comunidade de informações teve [uma] função muito importante na propagação da defesa da necessidade da repressão *stricto sensu*, mas também da censura, do combate à corrupção, da utilização dos meios de comunicação para a propaganda etc.”

Conforme Carlos Fico (2004c, p. 36), o SNI também foi criado em 1964, porém “com propósitos mais modestos do que os que assumiria a partir de março de 1967, quando, de produtor de informações para subsidiar as decisões do presidente da República, transformou-se, sob a chefia do general Emílio Garrastazu Médici, em cabeça de uma ampla rede de espionagem”. Portanto, segundo o autor Carlos Fico, quando da criação do SNI em 1964, diferentemente “do que supôs Goubery do Couto e Silva, que afirmou ter criado ‘um monstro’, não foi ele, mas a linha dura, que gestou tal criatura”. Nesse sentido, de 1969 em diante, com o sistema Codi-Doi, de acordo com Fico (2004c, p. 35), foi implantada “uma polícia política bastante complexa no país – que mesclava polícia civil, polícia militar, militares das três forças e até mesmo bombeiros e polícia feminina – e foi responsável pelos principais episódios de tortura e extermínio”. O que acabou por representar “a vitória completa da antiga ‘força autônoma’”. Sem esquecer, ainda, que “em função de suas necessidades intrínsecas, essa [mesma] polícia política atuava com grande liberdade de ação” (FICO, 2004c, p. 35).

Assim, a vitória definitiva da chamada “corrente/força autônoma” – vista como o “embrião da linha dura” –, e “representada [também] pela decretação do AI-5, fez com que a espionagem passasse a atuar a serviço dos setores mais radicais, divulgando as avaliações que justificavam a escalada e a manutenção da repressão” (FICO, 2004c, p. 36). Conforme o

¹⁷⁰ Ainda sobre a implantação do denominado “Sistema Codi-Doi”, Carlos Fico (2004c, p. 57 [nota 21]) destaca que esse referido sistema “foi implantado em 1970 no I Exército (Rio de Janeiro), no II Exército (São Paulo), no IV Exército (Recife) e no Comando Militar do Planalto (Brasília). No ano seguinte, seriam criados os da 5ª Região Militar (Curitiba), da 4ª Divisão de Exército (Belo Horizonte), da 6ª Região Militar (Salvador), da 8ª Região Militar (Belém) e da 10ª Região Militar (Fortaleza). Em 1974 foi implantado o de Porto Alegre (III Exército)”.

próprio Carlos Fico (2004c, p. 37, grifo do autor), “de fato, a partir do AI-5, as diversas instâncias repressivas *já existentes* passaram a agir segundo o *ethos* da comunidade de segurança e de informações [...]”. Ou seja, para Fico (2004c, p. 34), “o Ato Institucional n.º 5 foi o amadurecimento de um processo que se iniciara muito antes”, logo após o golpe de 64. Afinal, o projeto repressivo global, posto em prática pelo regime militar, “forjou-se na fase dos primeiros IPMs [Inquéritos Policiais Militares] de 1964, a partir do descontentamento dos integrantes da então ‘força autônoma’ [...] com a morosidade das punições aplicadas por Castelo Branco durante a primeira ‘Operação Limpeza’” (FICO, 2004c, p. 36). Além de que, foi “justamente em função da mencionada vitória da linha dura caracterizada pelo AI-5”, que ocorreu “a penetração da dimensão estritamente política na censura de costumes”, de acordo com Fico (2004c, p. 37 e 38). Um processo sobre o qual preferimos dizer que houve uma radicalização, a partir da implantação do AI-5 e da imposição da Doutrina de Segurança Nacional, no final dos anos 1960, ao invés de um amadurecimento.

Dessa maneira, podemos dizer que em nome da tão divulgada Segurança Nacional foi instalado no Brasil, durante a ditadura militar, um complexo sistema repressivo para combater a subversão e, ao mesmo tempo, também, reprimir preventivamente qualquer atividade considerada suspeita por se afigurar como potencialmente perturbadora da ordem estabelecida (MAGALHÃES, 1997). Tendo em vista que era constante a obsessão pela vigilância, com base nos manuais da Doutrina de Segurança Nacional, e como forma de prevenir uma suposta atuação subversiva do comunismo internacional e nacional, contribuindo assim para gerar a lógica da suspeição. Portanto, os milhares de agentes envolvidos eram movidos por esta lógica e, ao incorporá-la, acabavam absorvendo a ideia de que “mais importante do que a produção da informação em si, era a produção da suspeita” (NAPOLITANO, 2004a, p. 104).

Como assinala Douglas Marcelino (2006, p. 269), era bastante frequente, por parte dos setores da comunidade de informações, a veiculação “de certas idéias-força com o objetivo de ‘pressionar’ a Divisão de Censura de Diversões públicas para que ela promovesse a censura de aspectos políticos”, como na programação televisiva, por exemplo, diz ele. Desse modo, alguns aspectos mais irrelevantes, acrescenta ele, “quando apareciam num determinado programa de TV, tornavam-se motivo para o envio de uma informação à DCDP e ao ministro da Justiça demandando que providências fossem tomadas”. Por isso, um certo “‘delírio persecutório’ perpassava muitas das idéias desses agentes, não sendo difícil perceber o quanto era corriqueira a produção de documentos com avaliações extremamente exageradas que identificavam, em qualquer programa que fosse, ‘estratégias subliminares’ dos agentes do

movimento comunista internacional” (MARCELINO, 2006, p. 269), como veremos adiante. No campo da música, especificamente, conforme Fiuza (2006, p. 189), “foi criada uma dinâmica de controle que abarcava desde os grandes festivais da música popular até os pequenos festivais em colégios, em pequenas ou médias cidades, ou ainda nas periferias dos grandes centros urbanos”.

Nessa “lógica da suspeição”, conforme Magalhães (1997), ou de “produção da suspeita”, conforme Napolitano (2004a), que era posta em prática pelos vários informantes do regime militar brasileiro, a chamada comunidade de informações não só “alertava o governo e os serviços de repressão direta para situações concretas de contestação ao regime, mas, através de sua interminável escritura, elaborava perfis, potencializava situações, criava conspirações que, independentemente de qualquer coerência ou plausibilidade, acabavam por justificar a própria existência desses serviços”. Dito de outra forma, mobilizava-se um conjunto de estratégias discursivas e de técnicas de registro “para criar uma representação do inimigo interno que poderia estar oculto no território da política, e, principalmente da cultura”, onde espaços, instituições e personalidades ligados a esta última (como veremos) “eram particularmente vigiados pela [referida] ‘comunidade’ [de informações]” (NAPOLITANO, 2004a, p. 104).

Dessa forma, “a esfera da cultura era vista com suspeição *a priori*, meio onde os ‘comunistas’ e ‘subversivos’ estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão ‘inocente útil’”. E dentro da esfera da cultura, “o campo musical destacava-se como alvo da vigilância”, sobretudo os artistas e eventos ligados à Música Popular Brasileira, em geral, e à música popular brasileira de protesto, em particular, podemos acrescentar, visto que consideramos esta (a música de protesto) como um setor daquela (a MPB). Além de que – como também veremos adiante, através de exemplos que ficaram documentados –, a grande capacidade de “aglutinação de pessoas em torno de eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão” (NAPOLITANO, 2004, p. 104). Assim, dentro dessa “tática de repressão preventiva”, conforme (MAGALHÃES, 1997), é possível percebermos os superdimensionamentos, ou seja, uma grande “incoerência e descompromisso com a verdade, dada a necessidade de superdimensionar qualquer atitude que pudesse ser considerada suspeita” (NAPOLITANO, 2004a, p. 105).

Nesse sentido, é que podemos vislumbrar, por exemplo, a preocupação dos militares com o movimento estudantil no final dos anos 1960, como também a vigilância sobre aquelas pessoas consideradas, por eles, como potencialmente perigosas e subversivas. Portanto, em novembro de 1968, a título de exemplificação – em um documento da “Delegacia Especial de

Ordem Política, Social e Econômica”, que tem como tema “Segurança Política” –, temos uma espécie de ficha do líder estudantil Honestino Guimarães, onde foi feita a seguinte informação a seu respeito: “Encontra-se em João Pessoa, o líder universitário de Brasília Honestino Guimarães, desenvolvendo contatos com os dirigentes [...] de diretórios acadêmicos, visando organizar o próximo congresso da extinta UNE”.¹⁷¹

Já em outubro de 1968, preocupado com a concessão de liminares ao setor teatral por parte de juízes federais, o diretor-geral do DPF em exercício Raul Lopes Munhoz, em ofício para o ministro da justiça Gama e Silva, solicita a atenção do ministro “a fim de que as decisões do Departamento de Polícia Federal, no tocante às proibições de espetáculos pornográficos e subversivos não sejam sustadas com a concessão de liminares” por parte desses magistrados. Segundo ele, essa atitude provocava o desprestígio do SCDP, tendo em vista que as peças teatrais vetadas eram “automaticamente liberadas, favorecendo os grupos teatrais interessados na baderna e na subversão”. Provavelmente com receio de que acontecesse, com a proibição da peça teatral *Roda Viva*, de Chico Buarque – que estava suspensa para “encenação pública em todo o Território Nacional” –, o mesmo que aconteceu com outros casos, isto é, a suspensão da proibição. Como exemplo flagrante, diz ele, “citamos o episódio relacionado com a peça teatral ‘PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO’, quando o Senhor Jorge de Andrade e outros impetraram Mandado de Segurança contra ato da Censura Federal”, conseguindo sua liberação através de despacho da Justiça Federal.

Em seguida, ele faz referência específica ao despacho do juiz federal do Estado de São Paulo, Américo Lourenço Masset Lacombe, que concedeu liminar à *Primeira Feira Paulista de Opinião*, organizada pelo Teatro de Arena de São Paulo. Segundo ele, o juiz teria afirmado em seu despacho, que “as letras e as artes são livres e através delas é permitido amplamente a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica, respondendo cada um pelos abusos que cometer”.¹⁷² Como também, diz que o juiz teria citado “autores célebres, como Aristóteles, Horácio, Hegel, Antônio Sebastião Mintaro [...] e tantos outros, como defensores do teatro como arte autêntica”. Além de ser afirmado pelo juiz, que “o artista

¹⁷¹ Prontuário n.º 1.010 da Delegacia Especial de Ordem Política, Social e Econômica, de 29 nov. 1968. A maior parte das fontes primárias usadas neste trabalho podem ser consultadas em Arquivo Nacional. Coordenação Regional do Arquivo Nacional em Brasília – DF. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP. Daqui em diante citaremos apenas as informações inerentes aos próprios documentos, não fazendo mais referência a este Fundo Documental.

¹⁷² Como podemos perceber, o argumento do juiz federal foi feito com base nos seguintes artigos da Constituição de 1967: Art. 150. [Parág. 8.º] É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica [...] sem sujeição à censura, salvo quanto a espetáculos de diversões públicas, respondendo cada um [...] pelos abusos que cometer. [...]. Art. 171. As ciências, as letras e as artes são livres. Documento disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constitui%C3%A7ao67.htm>. Acesso em: 22 jun. 2010.

é não só o autor do texto, como [também] o próprio intérprete – aduzindo que não se pode confundir o teatro com diversões públicas”. Finalmente, o juiz teria afirmado, nas palavras do diretor-geral do DPF em exercício, “que a Censura Federal não tem competência para apreciar textos teatrais, declarando inconstitucional qualquer atividade censôra sobre obras de arte”.¹⁷³ Na conclusão do ofício,¹⁷⁴ Raul Lopes Munhoz ressaltou a importância da interferência do ministro Gama e Silva no caso, da seguinte forma:

Isto pôsto, será de grande importância para o Departamento de Polícia Federal, e para a própria salvaguarda dos interesses nacionais, a interferência de Vossa Excelência no assunto, fazendo vêr aos órgãos competentes, a posição que estão tomando em defesa de grupos voltados para a difusão de idéias que poderão solapar o regime e os sagrados interesses nacionais da Pátria brasileira.¹⁷⁵

Quase um ano após a decretação do AI-5, mostrando sua preocupação com uma suposta subversão presente também no setor cinematográfico, o chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler, enviou um ofício ao diretor da PFS (Polícia Federal de Segurança), informando-o que o SCDP havia recebido ofício da DSI (Divisão de Segurança e Informações) do Itamarati, em que foi notificado que,

periodicamente, filmes produzidos na área dos Países Socialistas estão entrando no País através [d]as respectivas Embaixadas. Por outro lado, tem também recebido informação de outras fontes que tais filmes são exibidos em circuitos privados (exibição em universidades, colégios, cinematecas, cine-clubes, clubes esportivos, entidades religiosas, etc), burlando a legislação censória em vigor no País.¹⁷⁶

Dessa forma, Aloysio Muhlethaler procura esclarecer o Diretor da PFS sobre o tipo de público desses filmes, alertando que os “cinemas dos chamados ‘circuitos fechados’ são freqüentados, especialmente, por jovens estudantes, grupos de intelectuais e demais pessoas influenciadas pela propaganda dos líderes de cada classe”. Além disso, estes filmes, continua o chefe do SCDP, “em sua maioria contendo propaganda socialista, e mesmo subversiva, são conservados nas Embaixadas, Consulados e entidades culturais ligadas à esquerda, fugindo

¹⁷³ Ofício n.º 384/68-SCDP, do diretor-geral do DPF em exercício Cel. Raul Lopes Munhoz ao ministro da justiça Luiz Antônio da Gama e Silva, de 09 out. 1968. Grifado no original.

¹⁷⁴ Ver, ainda, sobre a relação da concessão de liminar deste juiz com as peças teatrais *Roda Viva* e *Primeira Feira Paulista de Opinião*, Miliandre Garcia (2008, p. 73).

¹⁷⁵ Assim como Garcia (2008), Carocha (2007) e Marcelino (2006), optamos por corrigir erros de pontuação e grafia quando da transcrição das citações literais dos documentos originais, para evitar o excesso da expressão *sic* e não sobrecarregar o texto com ressalvas. Porém, alguns truncamentos frasais foram mantidos por expressarem o padrão de escrita dos censores. Dessa forma, serão mantidos com a expressão *sic* apenas alguns equívocos significativos que mostrem a não familiarização dos censores em relação a determinados temas e autores, por exemplo. Também foi mantida a ortografia da época.

¹⁷⁶ Ofício n.º 432/69-SCDP, do chefe do SCDP Aloysio Muhlethaler de Souza ao diretor da PFS Gen. Demócrito Soares de Oliveira, de 11 ago. 1969.

das vistas do Serviço de Censura de Diversões Públicas”. Em outras palavras, os referidos filmes, diz o chefe do SCDP, acobertam-se “com a capa de ‘material pertencente ao corpo diplomático’ – logrando burlar a Fiscalização da Polícia Federal e das autoridades militares”. Por isso, ele conclui o ofício sugerindo o que se segue:

a) Diligências às cinematecas e cine-clubes, para uma devassa no sentido de serem tais filmes apreendidos; b) Quanto às Embaixadas [...] sugerimos [que] seja feito [um] expediente ao Ministério das Relações Exteriores, bem como ao Ministério da Fazenda para que coordenadamente atuem nas alfândegas dos portos e aeroportos no sentido de evitar a entrada de tal material.

Dois meses antes, em junho de 1969, o chefe do SCDP mostrava sua preocupação com as tentativas de mudanças em decisões da censura em benefício de determinadas empresas. Segundo este chefe, ele estava sendo assediado amiúde “por patentes militares, ora velhos conhecidos ora desconhecidos, hoje ligados a organizações cinematográficas, de televisão ou teatrais, elementos que se valem da influência pessoal de colegas de farda, objetivando a obter favores, como modificações em decisões da censura em proveito dessas empresas”. Como exemplo desse assédio ele cita o Cel. Newton Cipriano de Castro Leitão, ex-diretor-geral do DPF, agora da reserva e “atualmente membro da diretoria da TV EXCELSIOR, Canal 2, Rio, que já o procurou pessoalmente uma vez e duas outras, por telefone, tentando demovê-lo de decisões em benefício daquela emissora”.¹⁷⁷

A preocupação dos militares com uma suposta subversão comunista era tanta que até mesmo o “insuspeitável” cantor Eramos Carlos, em 1970, teve seu nome arrolado em processos por causa de seus gestos associados há uma espécie de cumprimento comunista, quando de sua apresentação no Programa Sílvio Santos. Em documento de novembro de 1970 da DR/SP, encaminhado ao Centro de Informação do DPF, foi afirmado que havia chegado ao conhecimento do Posto de Lorena, da DR/SP, “que o cantor ERASMO CARLOS, no ‘Programa Sílvio Santos’, pela TV-Globo, no dia 18 de outubro passado, domingo, entre 17,55 hrs e 18,00 hrs., após interpretar o seu número, agradeceu os aplausos com o gesto típico dos comunistas, isto é: ergueu o braço e cerrou o punho, o que foi muito bem focalizado pelo ‘camara-man [sic]’. Além do mais, continua a informação: “Não seria essa a primeira vez que o artista em causa correspondia às palmas do público fazendo aquela saudação”.¹⁷⁸

Na resposta a este documento, o inspetor de diversões públicas requisitado pelo SCDP, Constâncio Montebello, afirmou que dado “à vontade e a irreverência marcante dos ídolos artísticos de nosso país, que se julgam acima de qualquer legislação”, lhe causava

¹⁷⁷ Informação s/n.º, do chefe do SCDP Aloysio Muhlethaler de Souza, de 05 jun. 1969.

¹⁷⁸ Documento s/n.º, da Delegacia Regional de São Paulo ao Centro de Informações do DPF, de 2 nov. 1970.

espanto, o fato de aquela chefia não ter sido “alertada por parecer do censor diretamente responsável pelo programa no local de sua transmissão: São Paulo”. Então, como acreditava que provavelmente não havia gravação do programa em “vídeo-tape”, seria “difícil ser comprovada a afronta que, segundo o relato, teve a convivência de, pelo menos, um ‘cameraman’ que focalizou a cena com insistência”. Nesse sentido, como a atitude lhe parecia “sumamente grave e, visto a informação (partida de Lorena, interior de São Paulo) ter transitado pela DR/SP”, acreditava que quem melhor poderia pronunciar-se sobre o caso em pauta seria a própria Delegacia Regional de São Paulo, através da TCDP/SP.¹⁷⁹

Em um informe de número não legível, de 23 de julho do ano de 1971, aparece uma grande preocupação com a realização do FIC (Festival Internacional da Canção), mas também com uma suposta subversão, personificada na figura de “Geraldo Vandrê”, e com o preconceito racial que, na ótica deste mesmo documento, não existia ainda no Brasil. Ou seja, o FIC, que se realizava anualmente no Rio-GB, vinha obtendo uma repercussão internacional e, por causa disso, também estava “sendo uma fonte de mensagens que, quando não trata de subversão (caso GERALDO VANDRÊ), aborda sempre temas que podem afetar a nossa juventude”.

É lembrado, também, que homenagens já haviam sido “prestadas a JANE JOPLIN e ao guitarrista HENDRIX”, o que era “fato público e notório que ambos morreram por excesso de tóxicos”. No entanto, o senhor Augusto Marzagão estava pretendendo trazer um grupo de *Black Power* para se apresentar no FIC, sendo desnecessário, portanto, segundo este documento, “falar nos inúmeros problemas criados pelo referido grupo para as autoridades Americanas”. Além de que, a atuação desse grupo poderia criar uma situação desagradável no trato de um problema que não existia “ainda entre nós, que é a discriminação racial”, menciona o documento.¹⁸⁰

Já no Informe n.º 0157, também datado de 23 de julho de 1971, com disseminação entre: “SNI/ARJ – CIE – CISA/RJ – DOPS/GB – DR/DPF/GB – CENIMAR”, foi alertado sobre a homenagem que seria feita ao referido grupo norte-americano, com ideologia de esquerda, que aconteceria no próximo FIC, como é mostrado a seguir, em dois tópicos:

1) – Consta que o Sr. AUGUSTO MARZAGÃO prepara uma homenagem ao grupo radical dos Estados Unidos, denominado “BLACK POWER”, trazendo alguns de seus representantes para se exibirem no próximo Festival Internacional da Canção.

¹⁷⁹ Parecer s/n.º, do inspetor de diversões públicas requisitado pelo SCDP, Constâncio Montebello ao chefe do SCDP, de 01 dez. 1970.

¹⁸⁰ Informe n.º ? /S-103.2-CIE, de 23 jul. 1971.

2) – *O poder negro é formado por elementos extremistas, com ideologia de esquerda, não possuindo assim, mensagem de cunho artístico ou intelectual que seja de interesse ao povo e principalmente à juventude brasileira.*¹⁸¹

Outras duas coisas que ironicamente aparecem neste documento, como em vários outros documentos sigilosos (talvez para convencerem a si mesmos de que sua empreitada não podia ser interrompida, e para que não fraquejassem de levar adiante seu projeto ditatorial), tendo em vista que o referido documento era sigiloso e nem mesmo todos os setores do próprio regime militar iriam ter acesso e ler, são os enunciados presentes em dois carimbos. Quais sejam: “A Revolução de 64 é irreversível e consolidará a Democracia no Brasil”; e “NOSSA VIGILÂNCIA É A SUA SEGURANÇA”. No entanto, o que está enunciado nesses carimbos é perfeitamente compreensível, assim como o que foi mencionado no Informe 01-DCDP, de 1973 (como veremos mais adiante), sobre uma suposta organização da canção de protesto em nível internacional.

Em outras palavras, podemos dizer que isso era uma manifestação da ideologia do regime militar, pois, como diz Marilena Chauí (1989, p. 3, grifo da autora), a “ideologia [...] é a maneira [...] pela qual os agentes sociais representam para si mesmos o *aparecer* social, econômico e político, de tal sorte que essa aparência [...], por ser o modo imediato e abstrato de manifestação do processo histórico, é o ocultamento ou a dissimulação do real”. Portanto, era uma das maneiras que esses agentes sociais procuravam representar para si mesmos o seu “*aparecer* social, econômico e político”, ocultando e/ou dissimulando o real, tendo em vista, ainda, que “a ideologia é um corpo sistemático de representações e de normas que nos ‘ensinam’ a conhecer e a agir” (CHAUÍ, 1989, p. 3).

O que estamos querendo dizer, é que o discurso ideológico “pretende coincidir com as coisas, anular a diferença entre o pensar, o dizer e o ser e, destarte, engendrar uma lógica da identificação que unifique pensamento, linguagem e realidade”, através da dissimulação do real, na medida em que é um tipo de “discurso lacunar” que não pode ser totalmente preenchido, de acordo com Marilena Chauí (1989, p. 3). Dito de outro modo, “a coerência ideológica não é obtida malgrado as lacunas, mas, pelo contrário, graças a elas”. Então, “porque jamais poderá dizer tudo até o fim, a ideologia é aquele discurso no qual os termos ausentes garantem a suposta veracidade daquilo que está explicitamente afirmado” (CHAUÍ, 1989, p. 3-4). Como é possível percebermos através dos discursos que estão contidos nos referidos carimbos mencionados acima, onde temos a afirmação de que a “Revolução de 64”, além de ser irreversível, consolidaria a democracia no Brasil; e também, a de que a

¹⁸¹ Informe n.º 0157, de 23 jul. 1971. Em itálico no original.

“vigilância” patrocinada pelo regime militar seria a estabilidade de uma suposta segurança para o todo povo brasileiro, como dá a entender.

Em relação à televisão, por exemplo, um pedido de busca da DSI/MJ, de maio de 1971, tem o seguinte tópico como assunto: “Infiltração de Comunistas e Aliados na Televisão”. Onde foi constatado que havia a “possibilidade de estarem sendo estruturadas células comunistas dentro dos principais órgãos de imprensa, notadamente nas estações de televisão”. Tendo em vista que alguns profissionais “democratas” estavam sendo afastados de suas funções, enquanto “elementos esquerdistas passam a ocupar postos de destaque”. Como exemplos dessa situação, são citados o “ator CARLOS VEREZA e o diretor de TV DIAS LOPES”, como dois dos “principais elementos apontados dentro da TV-GLOBO”. Mais adiante é afirmado neste documento que dentro do “meio artístico, vários elementos cantam o samba ‘Apesar de Você’, de CHICO BUARQUE DE HOLANDA e ameaçam aos democratas com afirmações de que: ‘a mesa vai virar’, ‘vamos te fechar’ etc”.¹⁸²

Por outro lado, também em 1971, em uma informação de número não legível, que teve o tópico “IMPrensa MARRON” como assunto, foi mencionado que alguns grupos da imprensa nacional estavam procurando “atingir a honra de vários artistas populares, através de noticiário maldoso e infamante, alguns incidindo na vida íntima e privada dos mesmos”. Segundo essa informação,¹⁸³ foi relatado o seguinte:

Observa-se [...] que a incidência do desgaste recai, seguidamente, sobre determinados artistas que se uniram à Revolução de 1964 no combate à subversão e [sobre] outros que estão sempre dispostos a uma efetiva cooperação com o Governo.

Têm sido mais atingidos: JOSÉ FERNANDES, WILSON SIMONAL, ALCINO DINIZ, ROSE MARY, ROBERTO CARLOS, o jogador JAIRZINHO, ERLON CHAVES, AGNALDO THIMÓTEO, CLARA NUNES, JOÃO DIAS, WANDERLEY CARDOSO, o conjunto “BRAZUCA”, “LILICO”, ANTÔNIO MARCOS, MARCOS LÁZARO e outros.¹⁸⁴

¹⁸² Pedido de busca n.º 218/DSI/MJ, de 24 mai. 1971.

¹⁸³ Informação n.º ?/71/S-103.2-CIE, de 17 nov. 1971. Trechos no original escritos em caixa alta e grifados.

¹⁸⁴ Podemos observar, através dos nomes citados neste documento, como o da cantora Clara Nunes, por exemplo, (a qual se casou com Paulo César Pinheiro em 1975, um importante compositor de músicas de protesto durante o período da ditadura militar no Brasil), que os relatos dos informantes da comunidade de informações nem sempre refletiam a veracidade dos acontecimentos. Afinal, nessa tentativa de defender alguns artistas populares que estavam sendo alvo de críticas por parte da imprensa, todos os nomes citados no referido documento ou são descritos como artistas que “se uniram à Revolução de 1964” ou como artistas que estavam “sempre dispostos a uma efetiva cooperação com o Governo”, na medida em que são arrolados em uma mesma peça documental, sem diferenciação alguma. Como se estes vários nomes ligados as artes e, sobretudo à música, comungassem também das mesmas posições ideológicas, isto é, sem levar em conta que alguns tiveram, na época, posicionamentos que foram considerados como “mais à direita” (caso de Wilson Simonal), enquanto que outros, como “mais à esquerda” (caso de Clara Nunes).

Em seguida, aparecem os seguintes órgãos de imprensa que teriam maior atuação nesse campo denominado de “imprensa marron”, quais sejam: “revista ‘Intervalo’ Editora Abril; revista ‘Amiga – TV-Tudo’, Bloch Editores S.A.; jornalecos semanais: ‘O Pasquim’ e ‘Já’, ambos do RIO; [e] coluna social do jornal ‘Última Hora’, do RIO”. Já em outubro de 1971, em uma informação que teve como assunto o título: “PROPAGANDA SUBVERSIVA EM FORMA DE FASCÍCULO COM DISCO ANEXO”, foi mencionado que a Editora Abril Cultural acabava de lançar nas bancas de jornais uma revista, com disco em anexo, intitulada História da Música Popular Brasileira – Geraldo Vandré, a qual procurava enaltecer “o compositor [referido] e suas músicas, inclusive a canção ‘CAMINHANDO ou PARA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DE FLÔRES’, que, apesar de não constar do disco, é elogiada e lembrada”.

Por isso, a preocupação, na ótica do informante, com alguns grupos “suspeitos de ligação subversiva [e] vinculados a determinados órgãos de imprensa e a compositores da música popular, reconhecidos como de ‘esquerda’,” que estavam mostrando interesse em promover compositores brasileiros exilados no exterior por motivos políticos. Entre eles, alguns supostos participantes da campanha de difamação do Brasil, como Geraldo Vandré e Gilberto Gil. A seguir, foi destacado também, o que segue abaixo:

A Editora de “O PASQUIM” lançou [...] um outro fascículo promovendo GILBERTO GIL, com um LP de oito faixas em anexo. [...] Além de difundir algumas músicas inconseqüentes, possui, nos artigos [...] de TARSO DE CASTRO, mensagens [...] contendo inverdades e exageros a respeito de GILBERTO GIL. [...] Segue-se com outro recado de TARSO DE CASTRO, que [...] diz tô “desbundado” ao se lembrar do passado de GIL antes de deixar o país; [...].¹⁸⁵

Convém assinalar, continua a informação presente no documento, que os referidos discos “fazem parte de uma série que será lançada nas bancas de jornais, a preços baixos, a fim de atingir e influir sobre o grande público e, também, ao que parece, com o objetivo de conseguir fundos para a campanha que êsses [Vandré e Gil] e outros subversivos empreendem no exterior”. Dessa forma, a medida importante que necessitava ser tomada, apontada neste documento, seria “uma ação preventiva para evitar o lançamento de outros fascículos semelhantes, aliada ao recolhimento imediato dos já lançados e [ainda a] proibição da reprodução dos mesmos”.

Na resposta a esta informação, foi processado outro documento em outubro do mesmo ano, assinalando que foram examinados os fascículos intitulados História da Música

¹⁸⁵ Informação n.º 2360/71/S-103.2-CIE, de 5 out. 1971. Trechos no original escritos em caixa alta. Daqui em diante, porém, não faremos mais referência aos trechos escritos em caixa alta.

Popular Brasileira e realmente constatou-se que aqueles que se referem a Geraldo Vandré, Gilberto Gil e Caetano Veloso distinguem-se dos outros fascículos, “tendo em vista os comentários tecidos a essa gente, com vida fora de nosso país”. Quanto à música *Pra não dizer que não falei de flores*, foi dito que “apenas é mencionada como uma das composições do autor [Vandré]”. Também é destacado o contato com a Editora Abril, a qual esclareceu “haverem êsses fascículos sido examinados previamente pela Turma de Diversões Públicas de São Paulo, pois é o que deveria ser feito”. Porém, para não haver perigo, houve por bem determinar “a suspensão da reedição dos fascículos que se referem a VANDRÉ, GIL E CAETANO VELOSO”.

Já quanto a Tarso de Castro, é relatado que ele foi chamado a prestar esclarecimentos, momento em que foi apurado “que cêrca de 10.000 volumes faziam parte dessa edição”, mas, só estavam “distribuídas na praça 3.000”. O mesmo informou ainda “que ignorava a obrigatoriedade do exame prévio pela Censura, considerando que o disco estava sendo reeditado, para apenas constar do fascículo”. O que lhe foi feito ver, sobre a publicação de periódicos, “que é crime ignorar as leis que regem o país, pois sôbre publicação de periódicos existe o Decreto 1.077, de 24.1.70 [...] e [a] portaria n.º 11, de 6.2.70”. Além disso, foi solicitada “a suspensão dos 7.000 discos ainda não divulgados, que completariam a edição, a fim de que os trechos considerados inoportunos, constantes dêsse fascículo, fossem substituídos por outros, com linguagem superior e previamente examinados” pela TCDP/GB.¹⁸⁶

Ainda em 1971, em informação de número não legível, que tem como assunto o título: “CANTORA ELIS REGINA”, foi ressaltado que o CIE (Centro de Informações do Exército) havia recebido de um repórter da imprensa guanabarina uma entrevista concedida por Elis Regina a uma revista holandesa, “sem a indicação do ano, sob o título ‘A PRIMAVERA IMPETUOSA DE ELIS’”. Após um levantamento de informações, ficou constatado, conforme este documento, que “a cantora esteve na HOLANDA no início de 1969, ocasião em que concedeu entrevista coletiva à imprensa [...]”; “viajou para a ITÁLIA e INGLATERRA no princípio de 1971, não tendo feito declarações à imprensa”; e “no BRASIL jamais concedeu entrevista a qualquer órgão de imprensa estrangeiro”. Também foi assinalado sobre Elis Regina, que

- nos anos de 1966 e 1967 atuou ao lado de alguns cantores de esquerda, considerados subversivos após as agitações de 1968, destacando-se entre êles, CAETANO VELOSO, GILBERTO GIL, GERALDO VANDRÉ E

¹⁸⁶ Informação n.º 1148/71-TI/CO/DR/DPF/GB, de 29 out. 1971. Sublinhado no original.

EDU LOBO. [...] Na época, anos de 1966/67, êsse grupo foi considerado de orientação filo-comunista;

- [além de que] é muito afeita a gravar músicas de protesto, inclusive ligadas ao movimento do “Poder Negro” norte-americano, apesar de não demonstrar ligação com o mesmo.

Por fim, demonstrando que as informações foram precisas, também foi mencionado sobre Elis: os seus contratos com a Rede Globo e a Philips, e quando teriam término; que estava passando por uma fase difícil em sua vida particular, envolvendo seu marido, o compositor Ronaldo Bôscoli; que estava retraída, no momento; e que, mesmo assim, estava aceitando programas não remunerados, quando para fins filantrópicos. Além disso, foi mencionado em seu esclarecimento no CRPE (Centro de Relações Públicas do Exército), por solicitação do CIE, que ela negou ter sido questionada por “qualquer pergunta sobre CUBA ou outro assunto político [...] relacionado com o BRASIL e o seu povo”, durante sua entrevista na Holanda.¹⁸⁷

Até mesmo programas tradicionais da TV brasileira na época eram apontados nas informações como tendo uma ligação com o comunismo, por permitirem a apresentação de artistas considerados subversivos naquele momento pela comunidade de informações, como aconteceu com o *Programa Flávio Cavalcante*, da TV Tupi, do Rio de Janeiro. Em parecer do Centro de Informações do Exército (CIE), foi salientado como “assunto” que pela segunda vez o referido Programa tentava “suscitar o problema da discriminação racial no Brasil”. Para isto, nestas duas vezes “utilizou o mesmo artista, o cantor negro ‘TONY TORNADO’, de vida duvidosa e implicado com a polícia do Espírito Santo”. Em seguida, na parte relativa ao que foi chamado de “aspectos gerais”, é feita uma ligação entre as esquerdas brasileiras e o comunismo com a discriminação racial, que ironicamente é apresentada neste documento como não existindo no Brasil, um assunto já ultrapassado. Vejamos:

- As esquerdas no BRASIL, unidas ao movimento subversivo, vêm realizando sucessivas tentativas para agitar o ambiente nacional, em particular o campo político-social, para o qual o Governo Revolucionário tem dedicado especial atenção, com razoável êxito.
- Apesar dessas investidas, repudiadas por toda Nação, há equilíbrio e tranqüilidade; mesmo assim, são perigosas e altamente desfavoráveis, porquanto acirram descontentamentos, provocando áreas de atrito na sociedade em torno de assuntos ultrapassados ou inaceitáveis no atual estágio de nosso desenvolvimento.

Depois, aparecem os “antecedentes”, que estão divididos em quatro fases. Na primeira fase, aparece a preocupação com a repercussão internacional, destacando que “um programa de televisão da BBC, de Londres”, também vinha maculando a imagem do Brasil,

¹⁸⁷ Informação ?/71/S-103.2-CIE, de 10 dez. 1971. Grifo nosso.

“com destaque calunioso, numa suposta discriminação racial [...]”. Logo, depreende-se do exposto abaixo que o comunismo e os comunistas se aproveitam desta “infame calúnia”, na medida em que aparece mais detalhadamente uma possível ligação dos comunistas com o incitamento à discriminação racial, nos seguintes termos:

- dia 25 Ago 70, 5ª feira – Programa “Alô Brasil aquele abraço”, TV GLOBO, Canal 4 – Rio, marca a presença do cantor negro TONY TORNADO, que voltara dos Estados Unidos, interpretando uma canção de protesto do negro americano contra a discriminação racial existente nesse país, [e] com o lançamento inédito do gesto-símbolo do “poder negro” (comunista), este representado pelo punho direito cerrado, braço estendido para o alto.

A seguir, aparece também a referência a outras apresentações de Tony Tornado, agora na TV Tupy, do Rio, canal 6, em “29 Ago 70, sábado, ‘Programa Aerton Perlingeiro Show’”, e no domingo seguinte, dia 30 de agosto de 1970, no Programa Flávio Cavalcante, com a mesma canção e gesto, apesar de “repelido pelo maestro negro Erlon Chaves”. Segundo o informante, essa “seqüência perigosa” acabou sendo “contornada após algumas ligações diretas com os diretores das TV GLOBO e TV TUPY, e, ainda solicitação aos órgãos da imprensa escrita de se absterem do assunto, o que foi aceito e compreendido. A TV TUPY advertiu o cantor TONY TORNADO proibindo-o de repetir o gesto do ‘poder negro’ mesmo ao cantar a canção de protesto [mencionada]”.

Aqui também aparece um flagrante de censura à imprensa escrita, proibida de divulgar tanto a notícia da proibição do gesto quanto do assunto referente ao preconceito racial no Brasil. Além de que, também é feita referência a uma edição do “Jornal do Brasil”, que teria mostrado – através de uma pesquisa –, a conclusão da maioria dos entrevistados pela existência de discriminação racial no Brasil. Mas, voltando ao assunto do gesto, no dia 05 de setembro seguinte, o referido cantor repetiu a canção e o gesto, “no programa da Ziza (‘Aerton Perlingeiro Show’), apesar de “advertido pela apresentadora diante do vídeo”. Uma insistência que seria o motivo – segundo a informação –, “da proibição de sua entrada na TV TUPY, que foi depois relaxada [com a] conseqüente promessa do mesmo e de seus empresários – os compositores Tibério Gaspar e Antônio Adolfo, e do ‘Conjunto Brazuca’, de que a canção e o gesto não seriam mais repetidos pelo cantor”.

Passemos agora para a “segunda fase dos antecedentes”, que chega a lembrar a existência da máquina policial nos bastidores do V FIC, pronta pra agir a qualquer momento, quando da apresentação do referido cantor. Afinal, como é assinalado a seguir: “- Na apresentação do ‘V Festival Internacional da Canção’ realizado no Rio, em Out 70, o cantor TONY TORNADO chega ao ápice de sua carreira sagrando-se vencedor na parte brasileira,

com a interpretação da canção ‘BR-3’, de autoria de Tibério Gaspar e Antônio Adolfo”.¹⁸⁸ Depois desse reconhecimento que o cantor estava no auge de sua carreira, foi destacado o seguinte:

Nesta fase, toda máquina policial se movimentou nos bastidores do Maracanãzinho para impedir os gestos de caráter político do cantor e, também, para proibir o uso de tóxicos e entorpecentes que, segundo denúncias, eram utilizados pelos concorrentes, inclusive TONY TORNADO. Apesar da celeuma criada em torno da canção ‘BR-3’ e do cantor, de que representavam a hegemonia dos viciados em entorpecentes, foi o problema contornado.

Na terceira fase, como foi reconhecido pelo próprio informante acima, continua a celeuma em torno das apresentações de Tony Tornado, agora tendo como foco o “Festival de Guarapari, Espírito Santo”, que estaria reeditando “as extravagantes apresentações do cantor TONY TORNADO”. De forma redundante, é mencionado que ele teria lançado, segundo observadores locais, “o movimento do ‘poder negro’ no BRASIL, repetindo com grande ênfase a canção protesto e o gesto-símbolo, incitando a multidão presente a imitá-lo”. Como fator agravante, também foi apontado que havia “denúncias de que estava ‘dopado’ e completamente fora-de-sí [sic] durante as apresentações, chegando a lançar-se sobre o público no auge do ‘entusiasmo alucinante’, indo ferir, gravemente, uma jovem assistente, que está agora em franca fase de recuperação”.

Já na quarta e última fase, são feitas referências aos programas de Flávio Cavalcante, realizados nos dias 11, 18 e 25 de abril de 1971, também relacionados com o artista Tony Tornado e com a questão da discriminação racial. Sobre o primeiro programa, do dia 11, foi destacado que o apresentador Flávio Cavalcante, na tentativa de socorrer o cantor Tony Tornado, vinha “denotando intenções provocativas e de contestação às medidas adotadas pelas autoridades” quanto ao incidente de Guarapari. Dessa forma, diz o documento: “[...] a impertinência do Sr. Flávio Cavalcanti [sic] em reviver o problema é bastante desfavorável, considerando a repercussão nacional que vem tendo o seu Programa;” sem esquecer que neste mesmo programa, relata a informação, “a artista DANUSA LEÃO, com antecedentes subversivos, fez questão de frisar mais uma vez que ‘no BRASIL há discriminação racial’, argumentando sua acusação diante das câmeras com o cantor TONY TORNADO que, segundo ela, vem sendo molestado pela imprensa [...]”. O que não foi contestado por nenhum participante do programa, “recebendo a aprovação do júri e do Sr. Flávio Cavalcanti [sic], que se manteve calado”.

¹⁸⁸ Dizia um trecho desta canção: “A gente corre/ Na BR-3/ A gente morre/ Na BR-3/ [...]”.

A propaganda do próximo programa, do dia 18, foi vista como uma provocação às autoridades, sendo destacado que “gestões foram feitas à TV TUPY mostrando a gravidade do problema, [e] mesmo assim a propaganda para o ‘programa de Flávio Cavalcanti’ [sic] do domingo 18 Abr 71 foi feita com a repetição exaustiva da apresentação do TONY TORNADO, ao que parece à título de provocação às autoridades”. Quanto ao programa do dia 25 de abril de 1971, foi assinalado que o apresentador Flávio Cavalcante, “a títulos de citações históricas referentes à abolição da escravatura, deixou bem clara sua provável intenção de abordar problemas relativos à discriminação racial no BRASIL”. E apesar de ter apresentado “PELÉ em grande promoção, apresentou também um quadro de grande impacto artístico-social, com um conjunto musical da Bahia em cânticos e coreografias africanas, tendo um negro amarrado sofrendo torturas”.

Mais adiante foi anotado – ao comentar sua fase artística atual –, que o apresentador Flávio Cavalcante tinha “uma insistência em criar problemas à Revolução de 1964, procurando tirar disso motivação para o seu programa”. Dizia-se que ele buscava “envolver o Governo em qualquer assunto levado ao seu conhecimento, fazendo declarações contundentes e vibrantes, usando o nome do próprio Presidente da República, quando demonstrou uma intimidade inexistente”. Em seguida, são apresentados alguns possíveis fatos que comprovariam as atitudes do apresentador mencionado:

- 1) a imitação grotêska do ex-Presidente CASTELO BRANCO no quadro “Fora-de-Série”, sem qualquer manifestação de sua parte condenando o desrespeito;
- 2) a quebra de um compromisso [...] com a “Associação dos veteranos da FEB” que teve sua diretoria rispidamente tratada pelo apresentador quando procurado para re-examinar o compromisso quebrado. [...];
- 3) a apresentação de um conjunto musical dedicado à canções pornográficas, no momento em que o Governo se opõe à campanha do solapamento da moral, dos bons costumes e da célula familiar movida pela subversão comuno-terrorista;
- 4) seu total alheamento à grande obra Revolucionária, abstendo-se de qualquer comentário a respeito, salvo para criticar determinados setores em assuntos controvertidos;
- 5) o problema da discriminação racial levantado duas vezes no seu programa, utilizando o mesmo cantor, TONY TORNADO;
- 6) declarações enfáticas de críticas ao Governo no caso das campanhas para libertação do Cônsul GOMIDE e da ida da Orquestra Sinfônica do Municipal aos EUA.

Depois desse rastreamento minucioso sobre as atitudes suspeitas do apresentador Flávio Cavalcante, foram ressaltados os possíveis reflexos das mesmas na influência de jovens artistas que, em busca de IBOPE, poderiam se manifestar contra os padrões éticos e morais da sociedade brasileira em outros programas. Foi destacado, ainda, que no *Programa*

Sílvio Santos, do domingo de 18 de abril de 1971, pela TV GLOBO-São Paulo, “também o cantor Antônio Marcos fez o gesto do ‘poder negro’, gesto êste enfocado repetidamente pelo ‘câmera-man’, com imagem ocupando tôda tela dos televisores”. Por outro lado, é mencionado que, além dos fatos citados que já denotavam “uma seqüência em cadeia bastante perigosa, observa-se certa inquietação no grande público do Sr. Flávio Cavalcanti [sic], motivado a reagir contra medidas do Govêrno [...] subrepticamente pelo artista, com tendências bastantes [sic] negativas”. Finalmente aparece neste longo documento, a seguinte “conclusão”:

- Há necessidade urgente de que sejam advertidos severamente os seguintes artistas e televisões:
- Flávio Cavalcanti [sic]
- Danusa Leão
- Tony Tornado
- Antônio Marcos
- Televisão Tupy/Rio
- Televisão Globo/São Paulo.

Mais especificamente sobre Tony Tornado e Antônio Marcos também foi feita a seguinte recomendação: “Os cantores Tony Tornado e Antônio Marcos deverão, ainda, ser admoestados para não repetirem o gesto do ‘poder negro’, o que poderia conduzir a uma suspensão definitiva dos mesmos diante das câmeras de televisão”. Além de que, era preciso levantar “os antecedentes político-ideológicos dos produtores de programas e dos ‘câmeras-man’ das emissoras de televisão, pois parece haver interesses subalternos dos mesmos em focalizar com destaque palavras e gestos espúrios, contrários à formação do nosso povo”.¹⁸⁹ Como pudemos perceber através das informações contidas no documento analisado acima, o regime militar procurava passar a ideia de que o governo que eles comandavam era um governo perfeito, chegando ao absurdo de mencionarem que não existia nem mesmo o preconceito racial no Brasil, o qual era um problema superado. E se estava vindo à tona era por causa de alguns grupos subversivos ligados aos comunistas, ou ao comuno-terrorismo, como a influência do movimento *Black Power* (Poder Negro) norte-americano no Brasil, onde alguns de seus adeptos – como o cantor Tony Tornado, por exemplo, – teriam tido palavras, versos e gestos vigiados.

Em outro documento referente aos programas de Flávio Cavalcante, é retratado que o seu Programa, encenado ao vivo todos os domingos pela TV TUPY, do Rio de Janeiro, canal 6, de grande agrado ao público, vinha apresentando em sua nova fase um quadro que enfoca

¹⁸⁹ Parecer do Centro de Informações do Exército, apenas identificado com o n.º S/103.2, intitulado “Flávio Cavalcanti [sic], Tony Tornado e Danusa Leão tentam suscitar o problema da discriminação racial no Brasil”, sem data identificada. Grifo nosso.

dois júris: um de menor idade e outro de artistas antigos. O primeiro, se caracterizando pela irreverência e desrespeito aos valores de nossa música popular do passado, pois estes jovens, segundo o documento, se mostravam incompetentes para julgar e desprovidos de experiência no setor, enquanto o segundo, se mostrava sem condição de argumentar e de defender os assuntos enfocados. Mais um quadro que chamou a atenção do informante – e que certamente foi o motivo principal desta informação –, foi referendado desta forma sobre uma suposta produção da música de protesto pelas esquerdas brasileiras representadas por seus artistas:

Outro quadro, que é apresentado junto com o anteriormente referido, enfoca músicas de festivais, tendo como objetivo aparente gravar um disco da linha MIT (Música Internacional do Talento), cuja finalidade real é promover um grande número de artistas de esquerda, conhecidos pelas suas músicas de protesto, contrárias à Revolução de 1964 e de apoio a propaganda subversiva.

Segundo esta informação, os dois quadros do referido programa são passíveis de condenação, pois enquanto “um quadro destrói a imagem de ídolos populares e culturais do Brasil, outro procura substituí-los por artistas ideologicamente contrários ao regime e à formação cristã de nosso povo”. Além dessa invenção – por parte dos informantes da comunidade de informações – de uma suposta linha musical chamada de MIT (Música Internacional do Talento), é preciso desconfiar desta preocupação do regime militar em defender os nossos ídolos e a nossa música popular do passado, pois – como veremos mais adiante – alguns compositores populares mais antigos da nossa música popular, como Ismael Silva, por exemplo, terão suas músicas censuradas quando da regravação delas por parte de cantores ou grupos musicais mais recentes, na época; ou até mesmo alguns desses próprios compositores mais antigos e já consagrados, que queriam gravar ou regravar suas músicas, acabavam vendo as mesmas serem censuradas, como aconteceu com o cantor e compositor Adoniran Barbosa.

Ou seja, essa defesa só era feita quando lhes trazia benefícios ou lhes convinha, servindo para a defesa de um mal maior que poderia ser causado pelas músicas de protesto, na visão deles. Portanto, vejamos abaixo como a informação cria essa dualidade e se posiciona sobre a mesma, tomando como referência os dois referidos quadros do Programa do apresentador Flávio Cavalcante:

Nesse confronto, patrimônios de nossa música popular como ARY BARROSO, CARMEM MIRANDA, NOEL ROSA, ATAULPHO ALVES e outros, vêm sendo desmoralizados, enquanto são promovidos VINÍCIUS DE MORAIS [sic], CHICO BUARQUE DE HOLANDA, MARÍLIA MEDALHA, MARCOS VALE, MBP-4, TONI TORNADO [sic], TOM JOBIM, GAL COSTA, GILBERTO GIL e outros, todos de esquerda e contrários à Revolução de 1964. Por coincidência, todos promovendo

espetáculos nas Universidades, com o objetivo de agitar a área estudantil, em conotação com as resoluções da organização comunista “União Internacional dos Estudantes”, tomada pelo Comitê Central, na reunião realizada de 26 a 29 Jan 72, em VARSÓVIA, havendo possibilidade de ligação entre essas apresentações nas Faculdades e a promoção individual recebida no “Programa Flávio Cavalcanti [sic]”.

Percebe-se assim, pelo exposto acima, que a preocupação maior era com o movimento estudantil e com um possível acirramento do mesmo através do circuito de shows realizados pelos artistas mencionados para as plateias estudantis nas universidades brasileiras. Além disso, ainda foi assinalado o seguinte pelo informante: “Nota-se, também, que a combinação dos dois quadros, serve à propaganda comunista do tipo ‘informação difusa’, muito empregada na ação de contracultura empreendida pelo Partido [Comunista]”. Por isso – continua a informação – o “‘Programa Flávio Cavalcante’ está merecendo exame mais apurado para evitar que se torne um instrumento desagregador e de propaganda subversiva”. Ainda na mesma linha de uma suposta defesa dos ídolos musicais brasileiros do passado, foi anotado que no programa do dia 15 de outubro de 1972, especificamente, “ocorreram dois fatos considerados muito graves”, quais sejam:

O destaque dado ao comunista e detrator do Brasil no exterior GERALDO VANDRÉ, com a apresentação de sua música “Disparada”, tendo ao fundo, em “close”, sua fotografia, enquanto a canção era cantada. O outro, a referência feita pela moça MARIA LUIZA IMPERIAL, a componente mais agressiva do “júri jovem”, que, após ser rebatida devido a seus comentários [...] [sobre] CARMEM MIRANDA, citou, em termos grosseiros, GAL COSTA como possuidora de maiores possibilidades de representar a música popular brasileira; rebatida pela artista MARA RUDIN, que procurou mostrar haver no Brasil oportunidade para todos. A jovem afirmou, maldosamente: “... Eles não deixam”.

Na concepção do informante, fatos como estes, bem como os que vinham se desenrolando na última fase do Programa Flávio Cavalcante, caracterizavam a responsabilidade do referido apresentador, que também era produtor, fazendo “antes do início da apresentação, os acertos finais com os participantes no tocante àquilo que deverá acontecer no vídeo”. Desse modo, tudo aquilo que “ocorre durante a apresentação é, assim, de responsabilidade exclusiva desse apresentador”, relatou o informante. Além do mais, aqueles dois quadros do seu mencionado programa, diz o informante, na realidade “têm suscitado a formação de grupos antagônicos entre populares e vêm fomentando o agravamento do chamado ‘conflito das gerações’, além de se mostrar deseducador e contrário ao interesse público”.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Informação n.º 2557/72/S.103.2/CIE, de 12 out. 1972. Grifo nosso.

Neste mesmo ano de 1972, em informação confidencial que trazia como assunto: “MAESTRO ERLON CHAVES”, o informante se expressa defendendo o Exército de uma possível influência na eliminação do referido maestro de alguns festivais de música popular. Além de apontá-lo como anticomunista e comungando dos ideais da chamada “Revolução de 1964”, como descrito abaixo:

“Não procede a notícia de que o maestro ERLON CHAVES tenha sido, ultimamente, eliminado da direção de alguns festivais da música popular no Estado da Guanabara, sob a alegação de que seu nome estava vetado pelo Exército.

Não existe daquela Força Armada qualquer restrição à pessoa do nominado e nem tampouco à sua obra artística.

O epigrafado comunga dos ideais da Revolução de 1964, é anticomunista e se mostra disposto a colaborar com as autoridades constituídas. Vem, além disso, se colocando publicamente contrário às investidas da subversão, que visam o problema da discriminação racial no BRASIL”.¹⁹¹

Ainda em 1972, um documento da Agencia Central do Serviço Nacional de Informações, que teve como assunto “Pornografia em música popular”, também não deixou passar despercebido, em sua informação, um pequeno trecho musical que fazia parte de uma telenovela da época, destacando:

A TV GLOBO está apresentando, no horário das 19:00 horas, a novela “Uma Rosa Com Amor”, cujo prefixo musical contém as seguintes expressões:

“é um saco sem tamanho

Neste pega pra capá

Não dá... não dá...”¹⁹²

Já no ano de 1973 foi produzido o informe 007/73, que tinha como assunto “ATIVIDADES DE CINEASTAS ESTRANGEIROS”, onde foi informado que um grupo de cineastas estrangeiros de tendências esquerdistas estavam empenhados em produzir filmes e documentários subversivos no Brasil. Sobre os integrantes do referido grupo são citados nomes de cineastas estrangeiros e brasileiros, mas também de escritores estrangeiros. Entre os nomes citados aparece o cineasta baiano Glauber Rocha; o escritor Gabriel Garcia Marques, como “elaborando roteiro destinado a um filme de Ruy Guerra”; e o cineasta Louis Malle, descrito como participante “do grupo subversivo de PIERRE KAST”. Ainda sobre Louis Malle, o informante mencionou o seguinte, percebendo também uma suposta “ligação perigosa” do mesmo com o escritor Jean-Paul Sartre: “Pretende vir ao Brasil em janeiro de 1974, para filmar na Bahia. Sua obra cinematográfica subversiva traça o seu retrato, uma vez

¹⁹¹ Informação n.º 790/72/(S/2)/CIE, de 11 abr. 1972.

¹⁹² Informação n.º 1244/19/AC/72, de 18 dez. 1972.

que a sua luta ideológica já o levou várias vezes a prisão, junto com Jean-Paul Sartre. Ele está atento para as jornadas de ‘documentários brasileiros’”.¹⁹³

Entretanto, no caso da música de protesto, especificamente, um “Documento Confidencial”, ou secreto, do Departamento de Polícia Federal, também datado de 1973 (Informe 01/73-DCDP) – que faz referência há uma publicação do jornal argentino *Esquiú* (com uma cópia dessa publicação em espanhol, e em anexo a este informe) –, fala da existência de uma suposta organização internacional, com sede em Havana, Cuba. A qual, segundo este documento, teria como objetivo desenvolver a promoção da canção de protesto em vários países do mundo, tendo como prioridade em suas “letras” o uso de palavras como sangue, luta, pão, flor etc., como segue abaixo:

O documento de referência dá notícia da existência de uma organização cuidadosamente montada para desenvolver, em cada país, a promoção da canção de protesto. Essa organização funciona em Havana, Cuba, e iniciou suas atividades em agosto de 1967, após o I Encontro da Canção de Protesto, promovida [sic] pela “Casa das Américas”.¹⁹⁴

Palavras como sangue, luta, flor, pão, guerra, perseguição, negros, Vietnam [sic], etc., são as preferidas para esse tipo de canção e o conteúdo é fundamental. Visa à facilidade [de] compreensão pelas massas não alfabetizadas e carentes de contato freqüente com outras manifestações culturais.¹⁹⁵

Como a maioria dos documentos apresentados neste tópico, é possível perceber, através deste, um certo superdimensionamento sobre a existência de uma suposta organização internacional, com sede em Havana, Cuba, com o objetivo de desenvolver a promoção da canção de protesto em vários países do mundo. Por outro lado, nesse documento que faz referência “a uma ‘denúncia’ feita pela revista argentina *‘Esquiú’*” – em um artigo em espanhol intitulado “La ‘Canción-Protesta’, instrumento subversivo?” –, é possível perceber que o texto do artigo “é eivado de críticas a este gênero de canção e qualifica-o como elemento de uma ‘guerra ideológica’, em que ‘no pasaría de un mero hecho de mal gusto y de una originalidad traída de los cabellos’”, de acordo com Alexandre Fiuza (2006, p. 91).

Na verdade, não há tanto superdimensionamento sobre esse caso em particular, pois, como nos mostra Alexandre Fiuza (2006, p. 91, grifo do autor), esta referida matéria “foi

¹⁹³ Informe n.º 007/73-DCDP/DPF, de 23 .º. 1973.

¹⁹⁴ Revista cubana estruturada em abril de 1959, “com a missão de promover as relações culturais de Cuba com a América Latina”, segundo Adriane Costa (2009, p. 62), e que promovia um concurso literário onde ser jurado ou agraciado no concurso fortalecia os vínculos dos intelectuais estrangeiros com as instituições culturais cubanas e com a defesa política da Revolução. Ainda segundo Costa (2009, p. 62, nota 4), *Casa de las Américas* “contou com um Conselho de Redação formado por intelectuais sul e centro-americanos, como [...] Julio Cortázar, [...] Ángel Rama, Mario Vargas Llosa [...], entre outros. A partir de 1965, passou a ser dirigida por Roberto Fernández Retamar, que permaneceu no cargo até 1989. Entre seus colaboradores destaca[ra]m-se José Lezama Lima, Juan Gelman, Carlos Drummond de Andrade, Ernesto Cardenal, Ítalo Calvino e José María Arguedas”.

¹⁹⁵ Informe n.º 01/73 – DCDP, de 27 abr. 1973.

escrita com base no primeiro número da revista ‘Canción Protesta’ feito pela *Casa de las Américas* de Cuba, quando da realização do *Primeiro Encontro da Canção de Protesto*, em agosto de 1967”. De acordo com ele, o evento “foi um marco mundial no campo da canção de contestação política e social e teve como símbolo uma imagem que rodou o mundo: uma rosa com dois espinhos em que um deles pingava uma gota de sangue”. Já o desenho, especificamente, “foi feito pelo artista cubano Alfredo Rostgaard e, segundo cartazes do Encontro, simbolizou a ‘rosa transformada em símbolo universal que integra la belleza y la cultura, así como expresa la disposición del hombre a defender lo justo y lo bello’” (FIUZA, 2006, p. 91).

No entanto, além do Encontro, segundo Fiuza (2006, p. 91, grifo do autor), também foi “criado o *Centro de la Canción Protesta* que durou apenas dois anos e que, de certa forma, deu origem ao *Grupo de Experimentación Sonora* do ICAIC – Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos, por sua vez, criado em 1959”. Para a pesquisadora brasileira Mariana Villaça,¹⁹⁶ o referido “Centro tinha a função de promover e aglutinar em Cuba as composições que se inseriam no padrão da chamada Nova Canção Latino-Americana, expressão que se estabelecera como um importante fenômeno de aproximação política e cultural entre Cuba e os países da América do Sul” (VILLAÇA, 2000 apud FIUZA, 2006, p. 92). Alexandre Fiuza ainda assinala que o músico português Luís Cília, um dos participantes, teria lhe confidenciado, através de entrevista, que “nenhum brasileiro esteve presente no evento daquele ano [de 1967]”. Já sobre a ficha policial desse cantor, no que se refere “propriamente ao Encontro em Cuba, os registros se baseiam numa matéria do jornal Cubano *Granma*, que informa que o músico ‘[...] teria sido galardeado com o primeiro prêmio da canção revolucionária’”, conforme Fiuza (2006, p. 92).

¹⁹⁶ A pesquisa da autora Mariana Villaça que tratou desse aspecto, foi *Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972): engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba*. 2000. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo.

4 – DA CENSURA POLÍTICA NA MÚSICA DE PROTESTO DOS ANOS DE CHUMBO ÀS FORMAS DE RESISTÊNCIA

Viverão nas mãos
Viverão nos pés
E no coração
Livre das galés
Sangrarão nos Cavaquinhos
Toda a dor de existir
Muito mais que seus cantores
Haverão de resistir
A gente um dia morre
E os sambas viverão
Viverão nas mãos
Viverão nos pés
E no coração
Livre das galés
Não se algema um poema
Um sorriso, uma ilusão
Não se amarra uma esperança
Ninguém mata um perdão
A gente um dia morre
E os sambas viverão...

Cesar Costa Filho & Valter Queiroz, *E os sambas viverão* (1973).

4.1 – A CENSURA POLÍTICA DA MÚSICA DE PROTESTO NOS ANOS DE CHUMBO

Rompe o tarol/ Soa o clarin/ Por esse mundo afora/
Brilha o punhal/ Mira o fuzil/ Morre ou se rende agora/
[...]/ É hora de vida ou morte/ [...]/ É hora de ser mais
forte/ Minha guerra em medo se esvai/ Por coragem me
fiz desertor/ Mas fugir desse encontro de amor/ Eu não
posso mais/ Minha história é uma fuga que trai/ A
memória do herói que morreu/ Mas meu sangue
manchado do teu/ Eu não quero mais/ Para o tarol/ Cessa
o clarin/ É hora de não fugir mais/ [...]/ É hora de se
morrer em paz.

Carlos Lira, *O desertor* (1973).

O discurso produzido pelos censores em seus pareceres, como veremos adiante, tentava justificar e legitimar a interdição das canções de teor contestatório contra o regime militar e, ao mesmo tempo, mostrava a sua própria ideologia. A qual, como já dissemos antes, é a maneira como os agentes sociais representam para si mesmos o aparecer social, econômico e político, conforme Marilena Chauí (1989, p. 3), de tal modo que dissimula o real. Além de engendrar uma identificação que unifica pensamento, linguagem e realidade, ganhando coerência, através de seu discurso lacunar, visto que a coerência ideológica só é obtida graças aos não-ditos, pois são os termos ausentes que garantem a veracidade do é afirmado (CHAUÍ, 1989, p. 3-4). Como podemos perceber nas justificativas elaboradas pelos censores para o veto das canções de protesto. Os discursos que eles produziam para justificar a censura política das canções assumem a forma de um “discurso competente”, de “um discurso instituído” (CHAUÍ, 1989, p. 7), passando-se por verdadeiro. O que evitava, em boa parte, que estas canções chegassem ao conhecimento do público, por estarem carregadas de críticas e contestações, em suas “letras”, às diretrizes políticas, econômicas e sociais implementadas pelo regime militar no Brasil. Mesmo durante o período de 1969 a 1974, visto como o de maior recrudescimento da repressão e da censura.

O cantor e compositor Sérgio Ricardo, por exemplo, de acordo com Carocha (2006a, p. 201-202), “teve inúmeras músicas proibidas ou mutiladas pela censura. Suas composições eram perpassadas por um viés eminentemente político”. Em ofício de outubro de 1968, em virtude da composição intitulada *Dia de Graça*, de Sérgio Ricardo, foi solicitada sua ficha ao diretor do DOPS pelo chefe do SCDP, Aluysio Muhlethaler, que assim se expressou:

Comunico a Vossa Excelência que nesta data estou encaminhando ofício ao Senhor Delegado Regional do D.P.F., em São Paulo, solicitando providências no sentido de que o autor da letra musical – “DIA DE GRAÇA”, senhor Sérgio Ricardo, seja fichado no S.O.P.S., face as suas atividades subversivas, ao compor músicas com mensagem contrária aos interesses nacionais.¹⁹⁷

No outro ofício do mesmo chefe do SCDP ao delegado regional do DPF de São Paulo (em resposta há um memorando daquela delegacia regional referente à solicitação de censura para a letra musical *Dia de Graça*, de Sérgio Ricardo), foi feita a ligação entre uma suposta subversão presente na letra desta música com uma também suposta atuação dos comunistas na produção em massa de músicas com letras subversivas, na tentativa de solapar o regime vigente, como descrito abaixo:

Trata-se de uma letra altamente subversiva, nos moldes das que estão sendo produzidas em massa pelo grupo comunista, que vem agindo no cinema, teatro, rádio e na televisão.

Aparentemente inocente, a letra referida lança o seu veneno, subrepticiamente, solapando o regime e as instituições.

O Departamento de Polícia Federal, vigilante contra a ação desse grupo nefasto, jamais poderá deixar passar despercebida a tentativa de difusão de uma música de texto subversivo – como é “DIA DE GRAÇA”, de Sérgio Ricardo.

Sugiro, pois, a Vossa Excelência, [que] seja o produtor em questão fichado no Serviço de Ordem Política e Social dessa DR, face às suas atividades contrárias ao regime.¹⁹⁸

Em setembro deste mesmo ano de 1968, o chefe do SCDP enviou outro ofício ao diretor da DOPS, em resposta há um documento confidencial enviado por este último sobre a liberação para todo o país do disco “CHE”, de Carlos Puebla, gravado na França e importado para o Brasil, onde foi regravado pela Companhia Brasileira de Discos do Rio de Janeiro. Neste documento, Aloysio Muhlethaler informa que “há dias, já havia tomado providências visando esclarecer se o disco intitulado “CHE”, autoria de Carlos Puebla, Gravação Polidor [...] fôra liberado para todo o país”. Além de mostrar sua preocupação com as consequências que poderiam advir com a apreensão deste disco, nos seguintes termos: “Nesta data, estamos consultando o Departamento [de] Assessoria Jurídica do D.P.F. sobre a viabilidade de apreensão dos discos em todo o Território Nacional e as consequências jurídicas que a medida poderá acarretar”.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Ofício n.º 393/68-SCDP, do chefe do SCDP Aloysio Muhlethaler de Souza ao diretor da DOPS, Cel. Newton Braga Teixeira, de 16 out. 1968. Grifo nosso.

¹⁹⁸ Ofício n.º 394/68-SCDP, do chefe do SCDP Aloysio Muhlethaler de Souza ao delegado regional do DPF/SP, Gen. Silvio Correa de Andrade, de 16 out. 1968.

¹⁹⁹ Ofício n.º 310/68-SCDP, do chefe do SCDP Aloysio Muhlethaler de Souza ao diretor da DOPS, Cel. Newton Braga Teixeira, de 04 set. 1968.

Em agosto de 1969, mostrando que o SCDP estava atento com a subversão e os subversivos que supostamente usavam a música como veículo de divulgação do comunismo, Aloysio Muhlethaler informava ao diretor-geral do DPF sobre a existência de uma rádio clandestina na cidade de Bela Vista, Mato Grosso, que irradiava um manifesto do PCB e uma música marcial semelhante à Internacional Comunista. Ele começa informando no início do documento que o técnico de censura Manoel Felipe de Souza Leão Neto e o Agente Auxiliar de Polícia Federal Osório Miranda Ferreira, “que estiveram em Mato Grosso, à serviço deste SCDP, captaram na cidade de Bela Vista, quarta-feira, dia 30 de julho próximo passado, das 21 às 21,30 horas, uma emissora de rádio clandestina”. A referida estação – continua o chefe do SCDP – “foi captada através [de] um rádio de pilha ‘Sharp’, japonês, de pouco alcance e na banda de 49 metros (ondas curtas)”, em que teria sido possível perceber o seguinte, segundo ele:

O locutor – de voz pausada e grave – irradiava um manifesto do Partido Comunista Brasileiro, tecendo impropérios contra o govêrno do país e, conclamando os trabalhadores, estudantes, artistas e camponêses para uma luta armada objetivando a derrubada do que chamava de “ditadura do terror”.

No intervalo da leitura do manifesto, a estação apresentou um trecho de uma música marcial, vibrante, assemelhando-se à “INTERNACIONAL COMUNISTA”.

Ao final da leitura, o locutor convidou os ouvintes para a nova sintonia no dia seguinte, no mesmo horário e na mesma banda de onda.²⁰⁰

Ao concluir o documento, o chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas – Aloysio Muhlethaler – informou que parecia “tratar-se de uma estação localizada na faixa da fronteira, talvez em alguma fazenda do Brasil ou Paraguai”, e que ao “deixar o ar, o locutor não forneceu qualquer prefixo”. Dessa forma, finalizando sua justificativa, ele determinou que fosse cumprida a sugestão apresentada a seguir: “Assim sendo, sugerimos [que] seja o presente expediente encaminhado ao Centro de Informação, a fim de que sejam tomadas as providências que o caso exige”.

Em 03 de maio do ano de 1971, a “letra” da canção *O Mêdo*, de Taiguara, foi censurada, apesar do uso da metáfora que falava, dessa forma: “Seus morcêgos de metal cospem fogo nos seus filhos”, usada pelo autor. Na letra desta canção, que teria gravação do próprio Taiguara, aparece o nome “Vetada”, escrito à mão três vezes, e os seguintes trechos da canção sublinhados horizontalmente: “MEU SONHO” e “SONHOS LIVRES”. Já sublinhado na vertical, aparece o trecho a seguir: “SÔBRE A FESTA DOS VAMPIROS/

²⁰⁰ Ofício n.º 422/69-SCDP, do chefe do SCDP Aloysio Muhlethaler de Souza ao diretor-geral do DPF, Gen. José Brêtas Cupertino, de 07 ago. 1969.

SEUS MORCÊGOS DE METAL/ COSPEM FÔGO NOS SEUS FILHOS/ ME DÃO MÊDO DO REAL”.²⁰¹ Quer dizer, apesar do uso da metáfora nesta canção, por parte de Taiguara, a mesma ainda acabou sendo vetada. O que demonstra que os censores estavam bastante atentos a isso. Lembremos ainda, que esta composição é exatamente posterior a outra que acabou passando pela censura e os censores, mas depois foi censurada, passando vários anos proibida de ser executada no Brasil. Estamos falando de *Apesar de você*, do ano 1970, de autoria de Chico Buarque, que era uma crítica endereçada ao presidente Médici, disfarçada em uma querela amorosa.²⁰² Certamente depois desse episódio envolvendo a canção *Apesar de você*, os censores ficaram ainda mais atentos no uso diário da tesoura censória.

Também em 1971, a música *Segure tudo*, de Martinho da Vila, foi vetada em virtude do trecho que dizia: “ASSEGURE O PÃO DE CADA DIA/ TRABALHANDO COM VONTADE/ SEGURE, SEGURE, SEGURA E NÃO LARGA/ ESSA TAL DE LIBERDADE”, como percebe-se pelo argumento que o censor Reginaldo deixou escrito à mão: “ENTENDO COMO PERIGOSO O EMPRÊGO DESSE ‘TAL DE LIBERDADE’”. E por isso, acabou por recomendar: “A NÃO APROVAÇÃO DA LETRA ACIMA”, a qual foi liberada depois em virtude de mudança nesse trecho.²⁰³ Em ofício do chefe da TCDP da Guanabara, de julho de 1972, em resposta a um documento da DCDP questionando a situação dessa letra musical, foi esclarecido que a letra citada havia sido “vetada em virtude da expressão ‘Tal de liberdade’”, mas como posteriormente o seu autor modificou “na referida obra musical o termo acima citado, para ‘Tal felicidade’, [...] foi a mesma aprovada por esta Chefia, com o registro de n.º 6658/71 datado de 8/7/71”.²⁰⁴ Dessa forma, em 10 de julho de 1972, o diretor da DCDP respondia ao superintendente regional do DPF/SP, que “a aprovação da letra musical intitulada ‘SEGURE TUDO’, de autoria de Martinho da Vila, deu-se em

²⁰¹ Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/O_Medo_-_Taiguara_1.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2009. Grifo no original.

²⁰² Entre os versos dessa canção, alguns diziam: “[...] Hoje você é quem manda/ Falou tá falado/ Não tem discussão, não/ A minha gente hoje anda/ Falando de lado e olhando pro chão, viu?/ Você que inventou esse estado/ Inventou de inventar toda escuridão/ [...] Apesar de você amanhã há de ser outro dia/ Eu pergunto a você, onde vai se esconder, da enorme euforia?/ Como vai proibir, quando o galo insistir, em cantar?/ [...] Quando chegar o momento/ Esse meu sofrimento/ Vou cobrar com juros, juro!/ Todo esse amor reprimido/ Esse grito contido/ Este samba no escuro/ [...] Você vai pagar e é dobrado, cada lágrima rolada, nesse meu penar/ [...] Inda pago pra ver o jardim florescer/ Igual você não queria/ Você vai se amargar/ Vendo o dia raiar/ Sem lhe pedir licença/ [...] Como vai se explicar, vendo o céu clarear, de repente, impunemente?/ Como vai abafar, nosso coro a cantar, na sua frente?/ [...] Você vai se dar mau/ Etc e tal/ [...]”.

²⁰³ Parecer do censor Reginaldo sobre a letra musical *Segure Tudo*, de Martinho da Vila. Trechos no original escritos à mão e em caixa alta.

²⁰⁴ Ofício n.º 278/72-TCDP do chefe da TCDP/DR/GB, Oresto Mannarino, ao diretor da DCDP, Rogério Nunes, de 04 jul. 1972.

virtude de haver o autor concordado em modificar os termos da referida letra que motivaram o veto inicial”.²⁰⁵

Em julho de 1972, uma informação sigilosa do SNI – Agência RJ –, que teve como assunto o título: “MOVIMENTO ESTUDANTIL NA GUANABARA”, destacou que o DCE da PUC/RJ havia realizado no último dia 26 de junho um show que contou com a participação de Gonzaguinha, Sérgio Ricardo e Egberto Gismonti. Em seguida, foi mencionado que os organizadores se dirigiram ao público, formado em sua maioria por estudantes, alegando que

as falhas porventura encontradas na programação eram decorrentes, unicamente, das prisões ocorridas na PUC, onde inúmeros estudantes foram “arrancados” de suas casas por policiais e “encarcerados” sem culpa formada. Informaram, ainda, que aquele seria o primeiro de uma série de espetáculos programados com a finalidade de promover o intercâmbio musical e cultural dos estudantes.

Também foram mencionadas as músicas interpretadas por Sérgio Ricardo, Egberto Gismonti e Luiz Gonzaga Júnior, alertando-se que este último ainda “cantou ‘Aquarela do Brasil’ em versão satírica e em seguida encerrou sua apresentação com músicas pornográficas, tais como ‘Bota na tua Bunda’, ‘Acuda Mãe, Acuda Pai, Acuda Gente’”. Segundo o documento, foi distribuído entre os espectadores “uma transcrição sob o título ‘As Liberdades Democráticas na Declaração Universal dos Direitos do Homem’”. Além disso, foi ressaltado que esse espetáculo “transformou-se em um meio de protesto contra a prisão de estudantes que se encontravam envolvidos com a organização subversiva ‘União da Juventude Patriótica – UJP’”, e que a renda auferida com a realização do show provavelmente seria “aplicada na contratação de advogados para a defesa dos estudantes”.²⁰⁶

Em um radiograma de setembro desse mesmo ano foi solicitado à Superintendência Regional da Guanabara, ouvir os cantores Luiz Gonzaga Júnior, Sérgio Ricardo e Egberto Gismonti a “RESPEITO [DA] INTERPRETAÇÃO [DE] MÚSICAS SEM APROVAÇÃO [DA] CENSURA, [...] [NO] TEATRO JOÃO CAETANO, DIA 26/06/72”, neste referido show patrocinado pelo DCE (Diretório Central dos Estudantes) da PUC (Pontifícia Universidade Católica) do Rio de Janeiro.²⁰⁷ Em 20 de setembro, os artistas mencionados acima prestaram esclarecimentos na Delegacia Regional do DPF/GB, sobre o fato. No dia 22, o encarregado do setor de fiscalização da TCDP/GB informava ao delegado chefe dessa turma de censura que, atendendo ao seu despacho, passava às suas mãos “os termos de declarações prestados pelos cantores LUIZ GONZAGA JÚNIOR, EGBERTO GISMONDI [sic], e

²⁰⁵ Ofício n.º 307/72-DCDP do diretor da DCDP, Rogério Nunes, ao superintendente regional do DPF/SP.

²⁰⁶ Informação n.º 11.919/72/ARJ/SNI, de 06 jul. 1972.

²⁰⁷ Radiograma n.º 253/DCDP, de 13 set. 1972.

SÉRGIO RICARDO, os quais foram ouvidos no SOPS/SR/GB”. Como também enviava “cópia do pedido de aprovação de programação, solicitado pelo Diretório Acadêmico GALILEU-GALILEI, da PUC/RJ, para o Show do dia 26/06/72, realizado no Teatro João Caetano”. Além disso, continuou informando o seguinte: “das músicas constantes nos Termos de declarações dos cantores em causa, não constam como aprovadas nos arquivos desta TCDP: SÓ ISSO EU POSSO DIZER, DEUS E O DIABO NA TRILHA [sic] DO SOL, SALVADOR, MULHER RENDEIRA, TREM [...] e MULEQUE [...]”.²⁰⁸

Sobre essas músicas que teriam sido interpretadas no show da PUC/RJ e sem a aprovação da censura, podemos perceber nos termos de declarações as explicações e justificativas dadas por Gonzaguinha, Sérgio Ricardo e Egberto Gismonti ao SOPS do DPF/GB. O escrivão da Polícia Federal anotou que Gonzaguinha declarou ter participado do referido show no Teatro João Caetano, no qual executou seis números musicais de sua autoria, e “de títulos: ‘POBREZA POR POBREZA’, ‘MUNDO NOVO VIDA NOVA’, ‘UM ABRAÇO TERNO EM VOCÊ, VIU MÃE?’, ‘MULHEQUE’, ‘UM PEDAÇO DO TREM’ e ‘SÓ NÃO VOU SER MAIS DE PACIÊNCIA’”. Números esses já liberados pela Censura Federal, segundo o declarante.

Foi assinalado, ainda, que o mesmo declarou possuir “uma música de título ‘SÓ ISSO EU POSSO DIZER’, cuja letra em parte é a seguinte: ‘ACUDA MÃE, ACUDA PAI’, a qual segundo consta ao declarante teria sido liberada pela Censura do Estado de São Paulo”. Ele teria afirmado, ainda, “com toda a sua convicção que [...] a música de [...] título ‘SÓ ISSO EU POSSO DIZER’ não foi executada no show efetuado no teatro João Caetano”. Além disso, foi assinalado no documento, que “o declarante deseja deixar consignado que suprimiu do seu repertório musical a referida música em virtude da má impressão que causa cacofonia”, apesar de a mesma já ter sido liberada pela TCDP do Estado da Guanabara.²⁰⁹

Também foi escrito que João Lutfi (nome verdadeiro do cantor e compositor Sérgio Ricardo), também declarou ter participado desse show patrocinado pelos estudantes da PUC/RJ, no qual executou quatro números musicais do seu repertório: “‘ZELÃO’, ‘parte da trilha sonora [de] DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL’, ‘CANTO AMERICANO’ e ‘ENQUANTO A TRISTEZA NÃO VEM’”. Os quais inúmeras vezes apresentou ao público e toda vez que “os executa em shows, apresenta a Censura local para a devida liberação”. Por isso, não teria executado nenhum número musical fora daqueles já determinados, “muito

²⁰⁸ Informação s/n.º, do encarregado do setor de fiscalização da TCDP/GB, José da Costa Negrão ao delegado chefe da TCDP/SR/GB, de 22 set. 1972.

²⁰⁹ Termo de Declarações prestado por Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior ao cartório da delegacia do SOPS/SR/DPF/GB, de 20 set. 1972.

menos com conteúdo pornográfico, desconhecendo o declarante que isto tenha ocorrido por outro artista, até o momento de sua saída do Teatro”.²¹⁰ Já sobre Egberto Gismonti, o escritor anotou que o mesmo declarou que recordava-se de ter participado do referido espetáculo, no qual executou os seguintes números musicais: *Salvador*, *Mulher Rendeira*, *Ano Zero* e *Água e vinho*, “e se não está equivocado executou o número de título ‘NELSON CAVAQUINHO’”. Como também, teria afirmado que executou músicas “já liberadas pela Censura”, além de ignorar “qualquer acontecimento extra show com a execução de números artísticos contendo letra pornográfica”.²¹¹

Por outro lado, de acordo com Maika Lois Carocha (2006a, p. 207), alguns cantores/compositores como Geraldo Vandré e Chico Buarque, por exemplo, tornaram-se ainda mais conhecidos por causa de seus constantes embates com a censura. A mesma Maika Carocha diz que apesar dos casos desses cantores-compositores serem bem mais visíveis devido ao relativo sucesso que eles detinham na época, também “existiram muitas outras músicas censuradas por razões político-ideológicas” (CAROCHA, 2006a, p. 208). Ela cita como exemplo um parecer datado de 1973, sobre a canção intitulada *Figa de Guiné*, de autoria de Baden-Powell e Paulo Sérgio [sic] Pinheiro,²¹² que vetava integralmente a referida canção.²¹³ Segundo Carocha (2006a, p. 208), na apreciação sobre o veto o censor deixou bem claro seus motivos para tal ato, dizendo:

A letra musical abaixo discriminada, frontalmente contrária à orientação política vigente no país, bem como pelo seu conteúdo francamente de protesto, entendo como violadas as normas contidas nas letras D e G do artigo 41 do Decreto 20.493.²¹⁴ Opino pela sua não liberação, sem a possibilidade de grau de recurso.²¹⁵

No entanto, a canção *Figa de guiné* foi apreciada em Brasília, em grau de recurso, juntamente com outra composição da parceria entre Baden Powell de Aquino e Paulo César Pinheiro, de título *O semi-Deus*. Apesar do que foi exposto acima por Maika Lois Carocha,

²¹⁰ Termo de Declarações prestado por João Lutfi ao cartório da delegacia do SOPS/SR/DPF/GB, de 20 set. 1972.

²¹¹ Termo de Declarações prestado por Egberto Gismonti Amim ao cartório da delegacia do SOPS/SR/DPF/GB, de 20 set. 1972.

²¹² Acreditamos que houve um erro aqui por parte da referida autora, pois, o nome correto deste último cantor/compositor é Paulo César Pinheiro, e não Paulo Sérgio Pinheiro.

²¹³ O parecer mencionado é este, a seguir, segundo Carocha (2006a, p. 208 [nota 50], grifo nosso): Parecer n.º 5.240/73, de 25 de julho de 1973. O qual encontra-se em: Arquivo Nacional de Brasília, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas.

²¹⁴ Sobre as alíneas **d** e **g** do artigo 41 do Decreto 20.493, ver o segundo tópico do 1.º capítulo deste trabalho.

²¹⁵ O grau de recurso, proibido pelo censor acima, segundo Maika Lois Carocha, era “uma medida importada da prática jurídica que possibilitou aos compositores e gravadoras recorrerem das decisões da censura”. Ela diz, ainda, que o recurso “poderia ser utilizado apenas duas vezes e era necessário justificar a sua utilização”. Por isso, continua a autora: “Muitas vezes as letras das músicas eram alteradas (por sugestão ou não do censor) para uma nova tentativa de liberação” (CAROCHA, 2006a, p. 208).

neste parecer da Divisão de Censura de Diversões Públicas a composição *Figa de guiné* foi vista como sendo vetada por motivação moral e não político-ideológica. O censor Antônio Gomes Ferreira, em 25 de julho de 1973, deu o seguinte parecer conjunto para as canções *Figa de guiné* e *O semi-Deus*:

Em SEMI-DEUS expressa ocultamente o mandamento da subversão a longo e curto prazo, baseada na violência da convicção de que o governo revolucionário já é decadente; em FIGA DE GUINÉ identifica seu amor erótico, próprio de cabarés, com o amor de Jesus de Nazaré com Maria Madalena. Conotação perigosa para o que se propõe: confundir, despertar dúvidas, solapar as convicções.

Pelo espírito expresso nas duas letras, de encontro ao espírito do DECRETO-LEI n.º 20.493/46, Art. 41, [...] somos pela não liberação.²¹⁶

Em outras palavras, das duas referidas composições, apenas a intitulada *O semi-Deus* pode ser vista como um exemplo de música que foi censurada por motivação político-ideológica supostamente presente em sua letra. Ou seja, provavelmente o que chamou mais a atenção do censor em *Figa de Guiné* foram estes versos a seguir, onde alguns aparecem até sublinhados: “VIVER DO JEITO QUE ESTÁ/ NÃO VALE A PENA MULHER/ DE MADALENA VOCÊ/ E EU DE JESUS NAZARÉ/ SE QUER SABER, NOSSO AMOR/ ASSIM VIROU CABARÉ/ VOCÊ AINDA APELOU/ PRAS ARTES DO CANDOMBLÉ/ CADÊ TUA GIRA, CADÊ/ A TUA FIGA DE GUINÉ/ MEU SANTO É FORTE E DE FÉ/ [...]”. Já a composição intitulada *O semi-Deus*, apresenta em sua letra uma conotação de protesto mais evidente, e certamente foi censurada como apresentando uma conotação político-ideológica, conforme descrito acima. Nesta letra musical foram colocadas interrogações ao lado do título e também ao lado de alguns versos que aparecem sublinhados abaixo:

CLAREOU, CLAREOU
A ESPERANÇA JÁ SE ANUNCIA
[...]
O HOMEM NÃO É DEUS PRA PODER
DITAR TRISTEZAS OU ALEGRIAS
[...]
NA LEI DE DEUS LUTAR É VIVER
NA NOSSA LEI LUTAR É MORRER
E EU LUTEI, LUTEI
VIDA E MORTE, LEI CONTRA LEI
A FARSA ACABOU
O SEMI-DEUS JÁ NÃO NOS VIGIA
O SEU PODER JÁ SE TRANSFORMOU
[...]
E A ESPERANÇA JÁ SE ANUNCIA

²¹⁶ Parecer n.º 5318/73, do TC Antônio Gomes Ferreira sobre as letras musicais *Figa de Guiné* e *O Semi-Deus*, de 25 jul. 1973. Grifo nosso.

CLAREOU, CLAREOU
DENTRO DO MAL QUE NOS DESUNIA...

Podemos destacar também, como exemplo da censura política no campo musical, um parecer datado de 1973, sobre a música *Despedida*, composição de Geraldo Vandré e Geraldo Azevedo, com gravação de Geraldo Vandré. Neste parecer, assinado por dois técnicos de censura (sendo que o segundo está especificando que está “de acordo” com o veto do primeiro), aparece além do nome “VETADO”, em forma de carimbo, o nome “Vetada”, escrito à mão, e a seguinte expressão sublinhada: “Conteúdo Político”. Já na letra da música, a qual começa dizendo: “JÁ VOU-ME EMBORA/ MAS SEI QUE VOU VOLTAR/ AMOR, NÃO CHORA/ QUE EU VOLTO PRÁ FICAR”, foi sublinhado pelo censor, o seguinte trecho: “UM REI MAL COROADO NÃO QUERIA/ O AMOR EM SEU REINADO, POIS SABIA/ NÃO IA SER AMADO/ [...] O REI VELHO E CANSADO”. E depois continua sem grifo: “JÁ MORRIA”.²¹⁷

Também no ano de 1973, encontramos uma canção censurada de autoria de Raul Seixas e Paulo Coelho, que seria gravada pelo primeiro, intitulada *Óculoescuro*, compondo, no todo, um total de 12 páginas. Logo na parte referente à letra da música aparecem sublinhados na vertical, os seguintes versos: “ESTA LUZ TÁ MUITO FORTE, TENHO MEDO DE CEGAR/ OS MEUS OLHOS TÃO MANCHADOS COM TEUS RAIOS DE LUAR/ EU DEIXEI A VELA ACESA PARA A BRUXA NÃO VOLTAR!/ ACENDI A LUZ DE DIA PARA A NOITE NÃO CHIAR/ JÁ BEBI DAQUELA ÁGUA, QUERO AGORA VOMITAR”. Outras partes que chamaram a atenção dos censores nas partes referentes à letra desta música (e até podemos entender porque, visto que não se podia criticar nem reclamar de nada), são os grifos horizontais postos ao lado dos seguintes versos: “UMA VEZ A GENTE ACEITA, DUAS TEM QUE RECLAMAR”; “VIM DE LONGE, DE OUTRA TERRA, PRÁ MORDER TEU CALCANHAR”; “TUDO TÁ A MESMA COISA, CADA COISA EM SEU LUGAR”; “QUEM NÃO TEM PAPEL DÁ RECADO PELO MURO”; “QUEM NÃO TEM PRESENTE, ACREDITA NO FUTURO”.

Outro verso que chamou a atenção dos atentos censores e que não podemos deixar de mencionar, foi este que se segue: “TANTO PÉ NA NOSSA FRENTE QUE NÃO SABE COMO ANDAR”. Sobretudo as duas últimas palavras: “COMO ANDAR”, em que foi feito um círculo em volta das duas palavras, ligando-as. Ou seja, para estes censores bastante atentos com as supostas mensagens subliminares nas letras das canções, o que na verdade

²¹⁷ Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Despedida_-_Geraldo_Vandre.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2010.

estava sendo mencionado na letra desta canção era “COMANDAR”, e não “COMO ANDAR”. Eis então, na visão dos censores, como o referido verso deveria ser lido, tomando como referência, naquele momento, o comando do Brasil pelos militares, obviamente: “TANTO PÉ NA NOSSA FRENTE QUE NÃO SABE COMANDAR”. Isso nos faz lembrar daquilo que foi mencionado por Roberto Moura (2001, p. 3), ao se referir à censura e a música popular no Brasil durante a ditadura militar: “O que o verso dizia não era exatamente o que o verso dia”.

Daí ser perfeitamente compreensível encontrarmos no Parecer 10.207/73 (em resposta ao recurso impetrado pelo advogado João Carlos Muller, da Companhia Brasileira de Discos Phonogram), além da expressão: “Liberação vetada”, escrito à mão e datado de “13.11.73”, o que foi datilografado a seguir: “Gênero: Protesto social”; “Linguagem: Direta, como veículo de mensagem subversiva”; “Tema: Sociopolítico”; e “Mensagem: Negativa, induz flagrantemente ao descontentamento e insatisfação no que tange ao regime vigente e incita a uma nova ideologia, contrária aos interesses nacionais”. Já na conclusão desse parecer, assinado pela censora Zuleika Santos, foi mencionado por ela o seguinte: “[...] a mesma [letra] é indubitavelmente estruturada em linguagem ora ostensiva, ora figurada, com o propósito de vilependiar e achincalhar a atual conjuntura sociopolítica nacional. Isto exposto e calcado no Decreto 20.493, art. 41, itens d e g, sou pela NÃO LIBERAÇÃO [...]”.²¹⁸

Já no segundo parecer, de n.º 14.685/74, agora datado de 24 de abril de 1974, em resposta a outro recurso impetrado pelo mesmo advogado da Phonogram, datado de 09 de abril de 1974, há uma solicitação de “revisão da decisão que não liberou, para gravação, o texto poético da composição ‘ÓCULOESCULO’ [...]”.²¹⁹ A conclusão do parecer foi esta: “letra musical que apresenta, numa linguagem subjetiva e mensagem subliminar, a inconformidade com o ‘status quo’ do Brasil atual, contra suas diretrizes políticas, podendo incitar atitudes ou reações negativas contra o regime vigente. Sugerimos a não liberação”. Os censores que assinam o parecer são, respectivamente, Jacira França, Maria Luiza Cavalcante e Zuleika Andrade. Permanecem, ainda, os seguintes tópicos neste parecer em relação ao “gênero”, à “linguagem” e à “mensagem”, respectivamente: “Protesto”, “agressiva” e “Negativa”.²²⁰

Em 20 de maio de 1974, um outro recurso do Rio de Janeiro para Brasília foi impetrado pelo mesmo advogado e a serviço da mesma Phonogram. Agora sob a alegação de

²¹⁸ Parecer n.º 10.207/73, de 12 nov. 1973. Grifo nosso.

²¹⁹ Pedido de revisão da letra musical *Óculoescuro*, feito pelo advogado da Phonogram, João Carlos Muller Chaves, de 09 abr. 1974.

²²⁰ Parecer n.º 14.685/74, de 24 abr. 1974. Grifo nosso.

que a Phonogram “vem reapresentar o texto poético da composição ‘ÓCULOESCURO’ [...], com trechos modificados de molde a permitir sua liberação para gravação [...]”. Com as modificações que foram feitas, ficou assim: “UMA VEZ A GENTE PLIM, OUTRA TEM QUE BLÁ, BLÁ, BLÁ”; “SE EU DANÇO YÊ, YÊ, YÊ, ELA DANÇA YÁ, YÁ, YÁ”; “QUEM NÃO TEM VISÃO, BATE A CARA CONTRA O MURO”; e “QUEM NÃO PLANTA AGORA, NÃO RECOLHE NO FUTURO”.²²¹

No entanto, em outro parecer, agora o de n.º 15.450/74, datado de 22 de maio de 1974 – assinado pelos censores Hellé Prudente Carvalhedeo, Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes e Marly M. C. de Albuquerque, e com o carimbo de homologação do chefe da SCTC (Seção de Censura de Teatro e Congêneres) da DCDP: “F. V. DE AZEVEDO NETTO” –, foi incisivo pela manutenção do veto, como podemos perceber abaixo:

Reexaminando, em caráter recursal, a letra musical intitulada “ÓCULOESCURO”, [...] sob a assertiva de modificações, concluímos que:

1. Não houve mudança da temática, [...] não obstante a troca de algumas expressões intercaladas na obra.

2. O caráter sutil da insatisfação ao regime vigente, permanece inalterado [...].

Diante do exposto, somos pela manutenção da não liberação.

Brasília – DF, 22 de maio de 1.974.²²²

Ainda sobre este caso, na última página que finaliza esse conjunto de documentos, há o ofício de n.º 757/74-SC/DCDP, datado de 29 de julho de 1974, de autoria do Diretor da DCDP, Rogério Nunes, ao “Superintendente Regional do DPF na Guanabara”, em que é solicitado ao superintendente,

[...] comunicar ao representante da Companhia Brasileira de Discos Phonogram junto ao SCDP dessa SR, Sr. J. C. Muller Chaves, que esta Divisão, examinando o recurso feito em favor da letra musical “ÓCULOESCURO”, de Raul Seixas, manteve [...] sua decisão anterior, no sentido da não liberação da obra referida,²²³ vez que persistiram nos seus versos os mesmos pressupostos atentatórios à legislação censória vigente.²²⁴

Já a música *Canto livre de América*, de Geraldo Vandré, foi vetada em 25 de abril de 1973, não apenas por dizer: “QUER MEU CANTO SER ALEGRE/ FRENTE AS DORES/ DA AMÉRICA/ PENDÕES TODOS AMARELOS/ MOSTRANDO QUE VAI CHEGAR/ O DIA QUE A GENTE HAVIA/ AGORA SÓ DE CANTAR/ MANERA, MANERA, AGORA/ [...] TEM QUE BUSCAR/ TEM QUE SEGUIR/ E REPARTIR A SOLIDÃO/ DA

²²¹ Recurso impetrado pela Phonogram, através do advogado João Carlos Muller Chaves, de 20 de maio de 1974.

²²² Parecer n.º 15.540/74, de 22 mai. 1974. Grifo nosso.

²²³ Como sabemos, a referida música só foi gravada depois, e com todos os cortes dos trechos sublinhados. Inclusive, foi mudado até o título da mesma, ou seja, de: “Óculoescuro” para “Como vovó já dizia”.

²²⁴ Ofício n.º 757/74 – SC/DCDP, de 29 jul. 1974.

AMÉRICA”, mas também por causa do título citado. E sobretudo por causa da palavra “Tupamaros”,²²⁵ do seguinte trecho: “QUECHUAS, TAMOIOS, MAPUCHES/ TABAJARAS, GUARANIS/ INCAS, ASTECAS Y MAIAS/ TUPAMAROS E TUPIS/ DE AMÉRICA”.²²⁶ Esta canção recebeu parecer favorável à sua liberação no final de agosto do mesmo ano devido às mudanças que foram feitas. Foi argumentado que ao ser interdita anteriormente “pela menção, entre as tribos que enumera, da palavra ‘Tupamaros’, volta agora para reexame, já com a supressão dessa palavra. Houve modificação também no título: de ‘Canto Livre de América’ para ‘Canto de América’”. Assim, depois de suprimida a palavra “livre” do título e depois da troca de “Tupamaros” por “Ayamaras” – continua o censor – “inexistem agora impedimentos para que seja LIBERADA, [...] condicionado, porém, à audição da gravação”.²²⁷

Por outro lado, o censor que deixasse passar alguma mensagem de protesto político ou considerada subversiva podia ser punido por seus superiores. Em março de 1973, o diretor-geral do DPF escrevia ao superintendente regional do DPF/GB, contestando a liberação da música *Paiol de Pólvora*, de Toquinho e Vinícius de Moraes, pelo censor Augusto Costa, do SCDP do Estado da Guanabara. Uma canção com quatro estrofes de quatro versos, cada estrofe, onde cada um deles culmina no verso final “paiol de pólvora”, como descrito abaixo:

Estamos trancados no paiol de pólvora
Paralisados no paiol de pólvora
Olhos vedados no paiol de pólvora
Dentes cerrados no paiol de pólvora

Só tem entrada no paiol de pólvora
Ninguém diz nada no paiol de pólvora
Ninguém se encara no paiol de pólvora
Só se enche a cara no paiol de pólvora

Mulher e homem no paiol de pólvora
Ninguém tem nome no paiol de pólvora
O azar é sorte no paiol de pólvora
A vida é morte no paiol de pólvora

São tudo flores no paiol de pólvora
TV à cores no paiol de pólvora

²²⁵ O que pode ter sido visto como uma referência ao líder inca Tupac Amaro, do século XVI, que morreu resistindo aos espanhóis e tornou-se um símbolo de resistência contra a opressão. Afinal, tempos depois, no final do século XVIII, o mesmo nome do antigo líder inca Tupac Amaro foi assumido por outro indígena na continuação da luta contra o domínio espanhol na América Latina. Porém, é mais provável que o veto se deu pela referência a uma questão mais atual, ou seja, ao grupo guerrilheiro do Uruguai, de nome Tupamaros, que sequestrou e matou Dan Mitrione, um agente da CIA que trabalhou no Brasil, mas especificamente em Minas Gerais.

²²⁶ Parecer s/n.º, da letra musical *Canto livre de América*, de Geraldo Vandré, de 25 abr. 1973. Grifado no original.

²²⁷ Parecer n.º 1054/73, do TC Roni Camargo Ruas, sobre a letra musical *Canto de América*, de Geraldo Vandré, de 30 ago. 1973.

Tomem lugares no paiol de pólvora
Vai pelos ares o paiol de pólvora.

Segundo o diretor-geral do DPF, “a letra da música ‘PAIOL DE PÓLVORA’, de Toquinho e Vinícius, que devia ser proibida à vista do que nela se contém, [...] foi aprovada [...] pelo Técnico de Censura Augusto Costa, que teve a sua decisão homologada pela Chefia do SCDP/SR/GB”. Por isso, a empresa interessada – continua o diretor-geral – “incluiu a letra em um disco LP, de grande tiragem, e a inseriu na trilha sonora de uma novela”.²²⁸ Dessa forma, foi determinado pelo diretor-geral do DPF, com “o fim de evitar prejuízos consideráveis para a gravadora”, que a música em questão “fosse liberada, apenas, para venda ao público, ficando, porém, proibida a sua divulgação através da rádio ou da televisão, em clubes ou boates, apresentação em qualquer espetáculo de diversão pública, e até mesmo pelos alto-falantes das casas de disco, a título de promoção”. Por último, foi sugerido por ele ao seu subordinado o que deveria ser feito, certamente para evitar outros casos: “Em consequência, determino que o técnico de censura que examinou a letra, por sua falta de atenção no desempenho das funções, seja punido por Vossa Senhoria, e ao Chefe do Serviço, [que] seja recomendado dar maior atenção no exame das matérias submetidas à sua apreciação”.²²⁹

Outro caso semelhante, também envolvendo a indignação de um superior com a suposta negligência ou falta de atenção do censor no desempenho de suas funções, aconteceu com uma canção do cantor e compositor Luiz Kady Ayrão, intitulada *Treze anos*, de 1977, que apesar de ser posterior ao recorte temporal que estamos usando neste trabalho, ilustra muito bem o que estamos afirmando. Luiz Ayrão relata que resolveu fazer essa música exatamente quando a ditadura militar instalada no Brasil estava completando treze anos e os militares estavam eufóricos, comemorando o aniversário da autodenominada “Revolução”. “Quando eu reparei que eram 13 anos, falei: ‘vou fazer uma música sacaneando esses caras’. E fiz essa música com o nome de ‘Treze anos’”, diz ele.²³⁰ Segundo Ayrão, a canção foi para a censura, mas, como os censores perceberam a crítica, acabaram vetando a mesma.²³¹

²²⁸ A novela mencionada, da qual a referida música fazia parte da trilha sonora, era *O Bem Amado*, baseada na peça homônima de Dias Gomes, de 1962.

²²⁹ Documento n.º 197/73-DCDP, do diretor geral do DPF, Gen. Nilo Caneppa Silva ao superintendente regional do DPF/GB, de 20 mar. 1973.

²³⁰ Entre os versos da canção *Treze anos*, alguns deles mencionavam o seguinte: “Há treze anos eu te aturo/ E não suporto mais/ [...]”.

²³¹ Quando da transcrição do texto original da entrevista, optamos por alterar alguns aspectos referentes à ortografia, por exemplo, para facilitar, ou melhor, deixar o texto mais próximo do que foi mencionado de forma oral.

Ele lembra que os discos já estavam prontos, etiquetados e encapados, e com o veto, “a Odeon tinha que recolher esses discos, quebrar todos, jogar na máquina, derreter para virar vinilite e gravar outra vez. [...]” Diz também que o advogado da gravadora, “o doutor Cláudio Júlio, recorreu, porém, perdeu novamente”. Nessa mesma época, segundo Ayrão, o senador Nelson Carneiro estava com a chamada campanha do divórcio no Congresso Nacional. Então, continua Ayrão com o seu depoimento: “Eu pensei: ‘vou trocar o nome e botar *O divórcio*’. Aí uma outra câmara de censura julgou e deixou passar, não percebeu que era uma crítica ao governo. Mas alguém pegou o disco e levou na mão do general Betlhem (Ministro do Exército no governo Geisel, em 1977)”. Segundo o relato de Luiz Ayrão, “[...] o Betlhem gritava com o disco na mão: ‘Quero saber como é que a censura não viu isso?! Chamem esse sacana a Brasília’!. [...]”.²³²

Por outro lado, em parecer de agosto de 1973, outra música de protesto intitulada *Não há porque negar*, de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro,²³³ teve o carimbo de “APROVO” rabiscado, tendo em vista este trecho de sua letra:

NÃO HÁ PORQUE NEGAR A VERDADE
 QUEM QUISE DISCORDAR, EU VOU DESCONFIAR
 QUEM VIER DEBOCHAR QUIDADO QUE O BARCO PODE VIRAR
 [...]
 NO EMPREGO O SALÁRIO É CRUZ PERMANENTE
 [...]
 SÓ ME ESQUEÇO QUANDO BEBO UM COPO DE AGUARDENTE
O ESCÂNDALO SE ABAFA, ISSO É PRUDENTE
 NAS ESCADAS O DEGRAU NÃO É PRA TODA GENTE.²³⁴

Esta música foi vista pelo censor Gilberto Pereira Campos como tendo uma “mensagem negativa” e ainda o seguinte “enredo”: “De forma subversiva detrata os valores da sociedade”. Ao passo que a “conclusão” do parecer não deixou por menos, como se segue: “Considerando o núcleo fundamental de idéia de caráter subversivo, que insurge contra o interesse nacional, opino, baseado no que fixa o Dec.-lei 20.493 [...], pela NÃO LIBERAÇÃO do texto ora examinado”.²³⁵ Em outro parecer do mês de setembro, assim se expressou outro censor:

²³² Entrevista disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Entrevista_-_Luiz_Ayrael.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2010.

²³³ É importante lembrar também que Ivan Lins, juntamente com Gonzaguinha, Aldir Blanc, Taiguara e César Costa Filho, entre outros, participaram de um movimento artístico e cultural no Rio de Janeiro da década de 1970, que ficou conhecido como MAU (Movimento Artístico Universitário), que se originou de encontros feitos pelos mesmos desde meados da década de 1960.

²³⁴ Parecer s/n.º e s/d, da letra musical *Não há porque negar*, de Ivan Guimarães Lins e Ronaldo Monteiro de Souza. Trecho grifado no original.

²³⁵ Parecer n. 6968/73, do TC Gilberto Pereira Campos, de 29 ago. 1973. Grifo nosso.

Trata-se de uma composição musical, que marca um cadente protesto contra certas injunções a que tem que se submeter o homem. A mensagem, por isso mesmo, na presente quadra do tempo, torna-se inoportuna e inconveniente. Desta forma, opino pela não liberação do poema em apreço.²³⁶

Por outro lado, como destacou Maika Lois Carocha (2007), o trabalho dos censores não se limitava apenas ao exercício da censura, abrangendo também a correção do português, como podemos observar, ainda em 1973, nos pareceres referentes a várias músicas de autoria de Jurandir Gomes de Araújo. A censora Hellé Prudente Carvalhêdo sugeriu em seu parecer de outubro de 1973, que fossem devolvidas as músicas “‘Intrigas’, ‘Eterna Namorada’, ‘Amor bem vindo’ e ‘A procura de amor’, da autoria de Jurandir Gomes de Araújo, afim de que as mesmas sejam reformuladas, tendo em vista os erros de concordância e as deficiências gramaticais contidas na quase totalidade de seus versos”.²³⁷ Também sobre esse aspecto, um parecer de junho deste mesmo ano sobre a música *Povo bobo*, assinado pela censora Zuleika Santos, mencionou o seguinte: “A letra intitulada Pôvo Bôbo está sendo devolvida por ser atentatória á [sic] Gramática. Vai com a sugestão de ser melhor elaborada”. Tanto que na própria letra musical foram acrescentados diversos acentos que teriam faltado, como também foram sublinhadas as letras que estariam grafadas erradamente.²³⁸

Em setembro de 1973, um representante da gravadora RGE/FERMATA escrevia ao diretor da DCDP solicitando a liberação para gravar as letras musicais intituladas *Um grito parado no ar* e *Vem amor, vem vingança*, esclarecendo ainda que as referidas letras estavam “há mais de um mês na SCDP-SP, sem ser fornecida qualquer informação”.²³⁹ Entre as duas letras, só a segunda foi liberada, enquanto que a primeira foi censurada, provavelmente por causa do irônico protesto presente no seguinte trecho: “leio o jornal e muitas vezes acho graça/ e quanto a mim estou vivendo por favor/ não sou ruim/ só que eu vivo de trapaça/ não peço nada eu não quero me envolver/ até a lua tem as nuvens por mordança/ assassinada mesmo antes de nascer/ a esperança sobe aos céus como fumaça”.²⁴⁰ Além de ser vista pelos censores como um incentivo à vadiagem, como podemos perceber no parecer emitido pelos técnicos de censura Jacira França e José do Carmo Andrade. Os quais assinalaram que a música *Um grito parado no ar* – de Toquinho e Gianfrancesco Guarnieri, com gravação de Toquinho e Marlene – manifestava “ostensivamente as idéias de um indivíduo que faz da

²³⁶ Parecer n.º 7105/73, do TC Paulo Leite de Lacerda, de 04 set. 1973. Grifo nosso.

²³⁷ Parecer n.º 8531/73, da TC Hellé Prudente Carvalhêdo, de 01 out. 1973.

²³⁸ Parecer n.º 3752/73, da TC Zuleika Santos, de 11 jun. 1973.

²³⁹ Pedido de liberação das letras musicais *Um grito parado no ar* e *Vem amor, vem vingança*, feito pelo representante da gravadora RGE/FERMATA Ltda, Henrique Lebendiger, ao diretor da DCDP, de 19 set. 1973.

²⁴⁰ Parecer s/n.º e s/d, da letra musical *Um grito parado no ar*, de Toquinho e Guarnieri. Grifo no original.

vadiagem o seu lema de vida, induzindo o público à prática do ócio, frontalmente contrária aos bons costumes”.²⁴¹

Também em 1973, uma canção de autoria de Cesar Costa Filho e Walter Queiroz, intitulada *E os sambas viverão*, foi vetada, além de ter alguns versos grifados na horizontal e algumas estrofes completas grifadas na vertical. Alguns versos desta canção mencionavam:

Viverão nas mãos
 Viverão nos pés
 E no coração
Livre das galés
 Sangrarão nos Cavaquinhos
 Toda a dor de existir
 Muito mais que seus cantores
 Haverão de resistir
 A gente um dia morre
 E os sambas viverão
 Viverão nas mãos
 Viverão nos pés
 E no coração
Livre das galés
Não se algema um poema
 Um sorriso, uma ilusão
 Não se amarra uma esperança
 Ninguém mata um perdão
 A gente um dia morre
 E os sambas viverão[...].

Em ofício de julho de 1973, de Rogério Nunes – diretor da DCDP –, ao superintendente regional do DPF da Guanabara, foi feita a seguinte referência a esta música, juntamente com outras duas intituladas *Me deixa* e *Nego vem Sambar*: “Comunico a Vossa Senhoria que as letras musicais supracitadas, de autoria de Cesar Costa Filho [e Walter Queiroz], João Donato de Oliveira [e Eduardo Carneiro] e Martinho da Vila, tiveram negada a sua liberação em virtude de contrariarem as letras ‘d’ e ‘g’ do Artigo 41, do Decreto-Lei n.º 20.493, de 20.01.46”.²⁴² Já em 1974, a música *Moleque Maravilhoso*, de Raul Seixas e Paulo Coelho, que dizia claramente em um de seus versos “EU NUNCA ME ANIMO DE IR AO TRABALHO/ EU SOU O CORINGA DE TODO O BARALHO”, que poderia ser facilmente associada à vadiagem ou preguiça, foi liberada pelos censores. Talvez por destacar também em sua letra aquilo que os censores mais queriam: a atitude de ficar calado e alegre, como neste trecho que diz: “SOU CARTA MARCADA EM JOGO ROUBADO/ SORRINDO E CALADO/ EU SOU O MOLEQUE MARAVILHOSO”. No parecer emitido em abril de 1974, pelas censoras Jacira França, Zuleika Santos e Maria Luiza Cavalcante, foi destacado:

²⁴¹ Parecer n.º 8276/73, dos TCs Jacira da Costa França e José do Carmo Andrade, de 25 set. 1973.

²⁴² Ofício n.º 622/73-SCTC/SC-DCDP, do diretor da DCDP, Rogério Nunes, ao superintendente regional do DPF/SR/GB, de 26 jul. 1973. Letra de *E os sambas viverão*, com versos sublinhados acima no original

A letra musical tem por tema a personalidade de um moleque, seu comportamento e temperamento.

O estilo é claro e não daria margem a interpretações duvidosas. A apologia à liberdade, que o moleque goza, não viria a ser maléfica, por ser descritivamente limitada.

Portanto, julgando-a sem comprometimentos, pedimos [que] seja liberada sem restrições.²⁴³

Outra música de protesto que foi censurada em maio de 1973, intitulada *O Anjo*, de autoria de Antônio Carlos Vieira Cariello, dizia: “já fiz pernas correrem com pés amarrados/ já fiz braços lutarem, braço de corpos caídos/ eles pensaram em liberdade, mas as ruas da cidade eram becos sem saída/ [...] e acertou quem dormia nas camas de pregos/ abrindo caminho por entre a miséria/ [...] e um coro imenso cantando o que penso”. Foi o técnico de censura de nome José do Carmo de Andrade que deu o seguinte parecer sobre esta música: “Verifiquei na letra musical em exame que a mesma contém matéria ofensiva à ordem pública, pelo que opino pela sua não liberação, apoiado no que determina o art. 41 do Dec. n.º 20.493, de 24.01.46”.²⁴⁴ Por outro lado, não eram todas as músicas de protesto que eram censuradas, mas sobretudo, àquelas que tinham mensagens de protesto tidas como subliminares ou, então, àquelas mais contundentes e explícitas, que pudessem influenciar o comportamento do público, como foi destacado em parecer de maio de 1973 sobre as músicas *Campos*, *Tira a trave do teu olho primeiro*, *Tenho tudo tenho sol*, *Não fique chorando* e *Os tempos chegarão*, onde é possível ver até uma certa admiração por esse estilo de música. Segundo a censora Zuleika Santos:

As letras musicais em epígrafe seguem a tendência da moderna música nacional e internacional, fazendo o gênero da chamada música de protesto, Pop, muito a gosto dos jovens. São escritas inteligentemente, a linguagem é simbólica, podendo gerar diferentes interpretações. Mas o efeito não é contundente, nem poderá influenciar ou determinar comportamento prejudicial no público de qualquer faixa etária. Em vista do exposto, opino pela liberação sem qualquer restrição, ou seja, LIVRE”.²⁴⁵

Entretanto, ainda no mês de maio do referido ano foi emitido outro parecer mais cauteloso sobre as músicas citadas acima. Agora sob o argumento da presença de subjetividade nas mensagens, foi solicitada a apresentação das gravações dessa forma: “Face à subjetividade das mensagens, de possíveis interpretações truncadas e diversas, condicionamos a ANÁLISE CENSÓRIA à apresentação das gravações respectivas, para um veredicto

²⁴³ Parecer n.º 14684/74, das TCs Jacira França, Zuleika Santos de Andrade e Maria Luiza Barroso Cavalcante, de 24 abr. 1974. Grifado no original.

²⁴⁴ Parecer n.º 2971/73, do TC José do Carmo de Andrade, de 11 mai. 1973. Letra com grifo no original.

²⁴⁵ Parecer n.º 3443/73, da TC Zuleika Santos, de 29 mai. 1973.

coerente”.²⁴⁶ Basta uma olhada rápida nesse trecho a seguir, por exemplo, da letra *Tira a trave do teu olho primeiro*, de Tetê Catelão, que seria interpretada por Luiz Maranhão, para percebermos que, na maior parte das vezes, a desconfiança dos censores era exagerada ao extremo. Ou seja, seguia a “lógica da suspeição”, como destacado anteriormente, pois, vejamos o que diziam seus versos: “o Sistema solar e a Terra/ estão cansados de tanta guerra/ [...] o objeto identificado/ está sujeito à novas correções/ E o verbo que se fez carne/ vai chegar sem fazer alarde/ E em breve de novo um CRISTO/ vai viver comigo e contigo/ Não me acusem, não me julguem/ tire a trave do teu olho primeiro”.

Outra música de protesto que chegou a ser vetada foi *Vento Forte*, de Gianfrancesco Guarnieri e Toquinho, proibida em agosto de 1973 pelo censor Antônio Carlos de Oliveira, a qual seria gravada por Toquinho e Marlene. Um protesto contra o próprio ato de não se poder cantar e ter que ficar calado, como podemos perceber nesse trecho de sua letra, que diz: “Não, eu não quero ver/ Meu canto não poder ser cantado/ Não, eu não quero ver/ Um dia ter que nascer calado/ E se a noite trouxer/ [...] Um vento tão forte/ Que os homens não podem conter/ E se o pranto secar/ E o soluço acordar/ Um grito calado no peito/ Querendo crescer/ Alguma coisa vai acontecer”. Além de ter levado o carimbo com o nome “PROIBIDO”, também foi escrito à mão, ao lado da letra, os seguintes dizeres: “não” e “negada liberação”.²⁴⁷

A música *Banda da ilusão*, também foi censurada em 1973 por motivação política, como podemos ver em um parecer da censora Maria Luiza Barroso Cavalcante (também utilizado adiante), que traz a sua “não liberação”, por transparecer a impressão de opressão política. Ou seja, esta música, segundo a censora, traz “uma mensagem de pessimismo diante da vida, além de outra paralela, que poderão ter sentido ambíguo”. No entanto, ela acreditava “que o autor não quis atingir um significado político-ideológico, apenas retrata os sentimentos de um resignado diante das injunções do cotidiano, e [as] pressões das conjunturas sócio-econômicas”. Assim, dizia ela, seria prudente reconhecer que os dois primeiros versos, bem como a palavra “boiada”, da terceira estrofe, seriam “implicações superadas caso fossem substituídas por outros termos, que apagassem a impressão de opressão política”. Portanto, por não ser possível esta substituição, ela aconselhou que fosse negada a liberação.²⁴⁸

Já a letra da música *O rei chegou, o rei mandou*, de Paulo César Pinheiro e Ivan Lins, também foi perseguida pela censura política, ou seja, foi censurada por motivações

²⁴⁶ Parecer n.º 3541/73, dos TCs A. Ferreira e D. Andrade, de 31 mai. 1973.

²⁴⁷ Parecer s/ n.º, do TC Antonio Carlos de Oliveira, de 15 ago. 1973.

²⁴⁸ Parecer n.º 7.284/73, da TC Maria Luiza Barroso Cavalcante, sobre as letras musicais *Gente Fina*, *Banda da Ilusão* e *Deus Sul Americano*, de 04 set. 1973. Grifo nosso.

político-ideológicas. Em 1974, depois de ser vetada pelo SCDP/SR/GB e submetida a reexame na DCDP, a referida música ainda recebeu dois pareceres não favoráveis a sua liberação. No primeiro parecer, emitido pelos técnicos de censura José do Carmo Andrade e Rony Camargo Ruas, eles mencionaram que no reexame do referido texto musical, em grau de recurso, foi observado “a existência [...] de uma linguagem simbólica, facultando dessa forma interpretações várias; [e] no momento da atualidade política brasileira, se configuraria uma conotação altamente lesiva à autoridade máxima da Nação”. Por isso, sugeriam “a não liberação, com base no que dispõe o art. 41, alínea ‘d’, do Regulamento aprovado pelo Dec. n.º 20.493/46”.²⁴⁹

O segundo parecer, dado pela censora Maria Luiza Cavalcante, assinalou que a ideia central da música em questão era “destacar o papel do ‘Rei Momo’ como mito”. Além disso, era feita uma ligação evidente “entre esse ‘rei’, e um ‘rei guerreiro’”. O primeiro pede ao povo que se desligue do segundo [...]. Mas [...], a ilusão é dissipada ao chegar o ‘rei guerreiro’, que conforme versos da última estrofe, traz tristezas para o povo”. Apesar de ser reconhecido por esta censora que seria “um tanto forçoso identificar esse ‘rei guerreiro’ com a figura do Presidente da República, representante da Revolução de Março de 64”, por outro lado, segundo ela, “tal interpretação poderá ser dada, tendo-se em vista [as] oposições políticas”. Além disso, ela diz que “a letra é de sentido dubio e obscuro, tornando-se desaconselhável sua liberação, em virtude principalmente do contido em sua última estrofe, como segue abaixo:

O REI CHEGOU
E ATRÁS DELE O POVO INTEIRO
E O REI MANDOU
DESLIGAR O REI GUERREIRO
[...]
O REI CHEGOU
PORQUE O POVO É REI PRIMEIRO
E O REI MANDOU
PORQUE ERA FEVEREIRO
[...]
O REI CHEGOU
MAS PRA NOSSO DESESPERO
O REI MANDOU
E ERA A VOZ DO REI GUERREIRO
E O POVO EM BANDO
DESTA VEZ VOLTOU CHORANDO
PORQUE TUDO SE ACABOU.²⁵⁰

²⁴⁹ Parecer n.º 13.537/74, dos TCs José do Carmo Andrade e Rony Camargo Ruas, de 06 mar. 1974. Grifo nosso.

²⁵⁰ Parecer n.º 13.536/74, da TC Maria Luiza Barroso Cavalcante, de 08 mar. 1974. Trecho da letra sublinhado no original.

Também podemos considerar a letra musical *Cifrão (Crítica à invasão da música estrangeira)*, de 1974, de autoria de Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro, como uma música emblemática, em termos de protesto, como o próprio subtítulo deixa transparecer, inclusive contra a própria censura. Uma música que também podemos qualificar como tendo sofrido uma censura política, como podemos perceber mais adiante nos pareceres elaborados por quatro censores sobre a mesma, que dizia em sua letra:

QUE QUE HÁ
 ASSIM NÃO ESTÁ DANDO PRA ATURAR
 CONTRA NÓS
 A TESOURA CEGA, CORTA A VOZ
 A MUDÊS
 MATOU O CANCIONEIRO PORTUGUÊS
 E AGORA A CANÇÃO
 ESTÁ NA PAUTA, NA CLAVE DO CIFRÃO
 E EU CANTO ATÉ ACORDAR TODA A POPULAÇÃO
 MESMO QUE CANTAR SEJA SEMPRE EM VÃO
 POIS É O SABIÁ
 NO FESTIVAL DO GAVIÃO
 A MORAL
 SE COMPRA COM QUALQUER METAL
 CONTRA O BEM
 A TESOURA CEGA, CEGA VEM
 PORTUGUÊS
 AGORA É UMA LÍNGUA REGRA TRÊS
 HOJE É UM NOVO SOM
 PELA FALTA QUE FAZ UM NOVO DOM
 EU CANTO ATÉ ACORDAR TODA A POPULAÇÃO... etc (REFRÃO).

Depois de vetada na Guanabara, foi solicitado em 1974, pelo advogado da Odeon, em grau de recurso, um novo exame para a mesma.²⁵¹ Em 23 de julho de 1974, foram dados dois pareceres. O primeiro, de Maria das Graças Pinhati, dizia que a referida letra “[...] dá margem a interpretação de que o pretendido pelos compositores é criticar a atuação da Censura Federal, no que tange ao critério de seletividade das músicas nacionais”. Como se esta atuação contribuísse, continua a censora, “para a liberdade total das músicas estrangeiras no Brasil, em detrimento da canção brasileira”. Para ela, o próprio título já mostrava “a intenção proposital de crítica”, e inclusive os termos: “A moral se compra com qualquer metal, etc”, seriam “expressões tendenciosas, que não devem ser permitidas, pois não representam a verdade”, acrescentou. Ela disse também, que era “uma música que, direta ou indiretamente, tece irreverências à lei e à ordem, razões estas que impedem a sua liberação, com base no art. 41, alíneas ‘a’, ‘e’ e ‘g’, do Decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946”.²⁵²

²⁵¹ Pedido de exame da letra musical *Cifrão (Crítica à invasão da música estrangeira)*, do representante da ODEON S.A., Salmiro Lima Sardinha, de 27 de jun. 1974.

²⁵² Parecer n.º 17.582/74, da TC Maria das Graças Sampaio Pinhati, de 23 jul. 1974. Grifo nosso.

Já o segundo parecer referente a esta canção foi dado pela censora Graciete Moreno da Silva, e como no primeiro, assinalou-se a impossibilidade de se liberar esta música “pelas implicações nela contidas, numa ofensa e crítica patente à atuação da CENSURA FEDERAL, cuja venalidade e corrupção facilitariam a entrada de músicas estrangeiras no mercado consumidor brasileiro em detrimento das músicas nacionais”. Além de ser dito que, tanto a agressão gratuita quanto “a intenção clara de desacreditar um órgão público pelo conceito torpe e injurioso” dirigido a DCDP levavam-na a “sugerir sua NÃO LIBERAÇÃO, conforme o já exposto acima, calcado no Dec. 20.493/46, Art. 41, alíneas d, e e g”.²⁵³

Em 25 de julho foram emitidos mais dois pareceres não favoráveis à liberação desta música. No primeiro, há uma mistura de argumentos do técnico de censura J. Antonio Pedroso, com alguns versos da referida música, numa espécie de comprovação da transgressão, como ficou mencionado em seu parecer: “A pretexto de criticar a invasão de músicas, os autores pretendem destacar que ‘assim não está dando pra aturar/ contra nós/ a tesoura cega, corta a voz’. Ou ainda, que ‘a moral/ se compra por qualquer metal/ contra o bem/ a tesoura cega, cega vem’”. Desse modo, continua o censor, os interesses “das gravadoras nacionais pelas músicas estrangeiras, economicamente mais rentáveis, está claramente criticado em ‘e agora a canção/ está na pauta, na clave do cifrão’”. Em seguida ele questiona: “Mas, a tesoura cega de quem? Será somente das gravadoras? Não acredito”. Finalmente, ele deu como conclusão do parecer, pelo exposto na mesma, a “não liberação da letra, por apresentar, como causas para a invasão de músicas estrangeiras, versos de duplo sentido que a pontuação musical pode deturpar”.²⁵⁴

No outro parecer, também bastante semelhante ao de Antonio Pedroso, o censor Onofre Ribeiro da Silva diz que frases soltas poderiam dar um sentido indesejável, argumentando assim sobre a referida música: “Muito embora a proposição apresentada, de que é uma crítica à invasão da música estrangeira, assinalamos frases soltas que, acidentalmente ou não, dão sentido indesejável, do ponto de vista da censura, que impedem a sua liberação”. Os exemplos dessas frases soltas aparentemente desconexas, apontadas por ele, são: “...contra nós a tesoura cega, corta a voz, a mudez matou o cancionero português e agora a canção está na pauta, na clave do cifrão...”, além de outras de igual sentido duplo. Por último, ele finaliza seu argumento, dizendo: “por não sabermos o tipo de ênfase que pode ser dado à pontuação musical, julgamos que não deve ser liberada”.²⁵⁵ Possivelmente, quando da

²⁵³ Parecer n.º 17.587/74, da TC Graciete Moreno da Silva, de 23 jul. 1974. Grifo nosso.

²⁵⁴ Parecer n.º 17.708/74, do TC J. Antonio S. Pedroso, de 25 jul. 1974.

²⁵⁵ Parecer n.º 17.709/74, do TC Onofre Ribeiro da Silva, de 25 jul. 1974.

emissão destes dois últimos pareceres, os técnicos de censura não tiveram acesso a gravação, apenas a letra. Daí as referências que fazem à “pontuação musical”.

Em um processo do final de julho de 1974, o chefe do Serviço de Censura da DCDP, Wilson de Queiroz Garcia, anotava que os “Pareceres majoritários dos Srs. Técnicos de Censura opinam pela NÃO LIBERAÇÃO da letra musical em epígrafe, de autoria de Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro, por tecer irreverências à lei e à ordem e, por consequência, infringir as normas censórias existentes”. Confirmando o acompanhamento do SCDP/GB ao veto dos censores, ele diz: “Este S.C. acompanha os vetos interditórios e recomenda [que] seja a referida letra musical vetada para efeito de sua edição e divulgação”.²⁵⁶ O diretor da DCDP, Rogério Nunes, também emitiu um documento para o superintendente do DPF da Guanabara, solicitando o seguinte: “comunicar à [...] FÁBRICA ODEON S/A, que [...] com base nos Pareceres dos Técnicos de Censura, esta DCDP negou a liberação da Letra Musical ‘CIFRÃO’, de autoria de Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro, submetido a exame em grau de recurso, por infringir as normas censórias vigentes”.²⁵⁷

Já a música intitulada *Grândula, vila morena*, do português José Alfonso, que diz entre seus versos: “Grândula, vila morena/ Terra da fraternidade/ O povo é quem mais ordena/ Dentro de ti, ó cidade/ [...] Em cada esquina um amigo/ Em cada rosto igualdade”. Como também: “À sombra de uma azinheira/ Que já não sabia a idade/ Jurei ter por companheira/ Grândula, a tua vontade”, depois de ter sido aprovada pelo SCDP/GB, em maio de 1974, ainda passou a ser vista com cuidado pelos órgãos de segurança, quando foi regravada por Nara Leão. Em ofício do diretor substituto do DOPS ao diretor da DCDP, foi alertado que o documento versava “sobre a música ‘GRÂNDULA, VILA MORENA’, gravação de NARA LEÃO, e que a execução continuada dessa música” em um determinado horário vinha “causando preocupação aos órgãos de Segurança”. Por isso, continua o diretor substituto do DOPS: “solicito, pois, que esta Divisão se manifeste a respeito do fato em causa, informando a este órgão sobre as providências adotadas”.²⁵⁸ Uma informação de 25 de novembro de 1974 mencionou esta música como um símbolo da Revolução dos Cravos, em Portugal, mostrando preocupação com a divulgação da mesma:

1. A música “GRÂNDULA, VILA MORENA”, gravação de NARA LEÃO, foi a senha para o desencadeamento da Revolução [dos Cravos] em

²⁵⁶ Processo n.º 40.337/74-A, do chefe do SC/DCDP, Wilson de Queiroz Garcia, de 29 jul. 1974.

²⁵⁷ Documento de n.º 760/74/SC/DCDP, do diretor da DCDP, Rogério Nunes, ao superintendente regional do DPF/GB, de 29 jul. 1974.

²⁵⁸ Ofício n.º 165/74-DOPS/CCP, do diretor substituto do DOPS, de nome não legível, ao diretor da DCDP, de 09 nov. 1974.

PORTUGAL, e hoje, representa naquele país como que um símbolo nacional;²⁵⁹

2. Esta música vem sendo tocada com insistência, diariamente, na Rádio Continental de PORTO ALEGRE, no horário das 12: 00 às 13: 00 horas.²⁶⁰

Em outro ofício, agora do mês de dezembro, emitido por Wilson de Queiroz Garcia, chefe do SCDP/GB, ao diretor da DCDP, foi informado a este diretor, o que está a seguir: “[...] encaminho [...], para os devidos fins, a letra musical ‘GRÂNDULA, VILA MORENA’, de José Alfonso, [...] visto haver sido a referida obra musical liberada por este SCDP, conforme foi informado a essa DCDP [...]”.²⁶¹ Já em janeiro de 1975, em resposta a solicitação do diretor da DOPS, foi comunicado assim pelo diretor da DCDP, Rogério Nunes: “Em resposta ao Ofício n.º 165/74-DOPS/CCP, de 09 de novembro último, informo a Vossa Senhoria, que a letra musical ‘GRÂNDOLA [sic], VILA MORENA’, de José Alfonso e gravada por Roberto Leal, foi liberada pela SR/GB em 20.05.1974”. Como também, continua o mesmo, destacando que seguia, “anexa, cópia da referida letra”.²⁶²

As músicas intituladas *Porto de Vitória*, de Taiguara, *Cinco Pontas* e *Cerveja Vermelha*, de autoria conjunta de Ney Costa Santos Filho e Marcelo Costa Santos, também foram censuradas por motivações político-ideológicas no SCDP/GB,²⁶³ tendo documentos relacionados a elas perpassando pelos anos de 1973, 1974, 1975 e 1976.²⁶⁴ Ainda é possível vislumbrar através dos documentos relacionados às mesmas que, ao ser pedido o reexame de uma canção, em grau de recurso, cabia ao respectivo Serviço de Censura Regional, enviar juntamente com a letra vetada, os pareceres emitidos pelos primeiros censores que a examinaram, em nível local, e com o(s) motivo(s) do veto. Como podemos perceber no parecer emitido em 1976 por Dalmo Paixão e Vicente Monteiro sobre as três músicas citadas acima, em que assinalaram o seguinte:

Com referência às letras musicais em epígrafe, procedentes do SCDP/SR/RJ, cumpre-nos solicitar [...] se digno oficial àquela Superintendência Regional

²⁵⁹ Ver também sobre a atenção dos órgãos de segurança do Brasil para com esta música do português José Alfonso e sua relação com a Revolução dos Cravos, em Portugal, a tese intitulada: *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*, de Alexandre F. Fiuza (2006).

²⁶⁰ Informação n.º 2.002/S-102-A4-CIE, de 25 nov. 1974.

²⁶¹ Ofício n.º 922/74-SCDP-SR/GB, do chefe do SCDP/SR/GB, Wilson de Queiroz Garcia ao diretor da DCDP, de 19 dez. 1974.

²⁶² Ofício n.º 047/75-DCDP, do diretor da DCDP, Rogério Nunes, ao diretor da DOPS, de 13 jan. 1975.

²⁶³ Sob o pretexto de extrapolações e explorações políticas, *Porto de Vitória* foi vetada em 24/04/1974 pelos censores Augusto da Costa, Odette Lanziotti e José Madeira, enquanto que *Cinco Pontas* e *Cerveja Vermelha* foram vetadas respectivamente em 05/10/1973 e 10/10/1973 por Marina A. Brum Duarte e José Madeira, conforme Radiograma n.º 001/76/SCDP/050176, de 06 jan. 1976.

²⁶⁴ Podemos dizer que estas canções passaram por um processo que ficou conhecido como “esfriamento”, bastante usado também na censura teatral, para fazer com que uma obra perdesse seu efeito impactante naquele exato momento em que ela surgia.

no sentido de que sejam encaminhados à DCDP os respectivos pareceres com os motivos que levaram os nobres censores que nos antecederam na apreciação das referidas letras, concluindo pela interdição.

Esta nossa solicitação se prende ao fato de tratar-se de apreciação em grau de recurso. E nenhum parecer formal acompanha a documentação.²⁶⁵

Vetada em 05 de abril de 1973, a música de Ney Costa Santos Filho e Marcelo Costa Santos, intitulada *Cinco Pontas*, menciona entre seus versos: “Eu saco a estrela/ De cinco pontas queimando/ [...] Camisa verde estendida/ No varal americano/ A estrela que fica marcada/ Na minha testa/ [...] Vai matar a fome das fomes/ De pão e infinito/ Vai fazer de cinzas o ovo de plástico/ Num novo tempo de procura”. Já a outra música destes dois compositores citados acima, intitulada *Cerveja vermelha*, foi vetada em 10 de abril de 1973 pela presença de explorações políticas. Mas possivelmente por causa da palavra “vermelha”, do título, que foi associada à cor de referência do Partido Comunista, também descrita entre seus versos, assim: “Me dá um beijo/ com essa boca vermelha de aqui/ [...] Que eu quero brincar nas ruas daqui/ Não vai ter perdão/ Pra quem não entrar neste cordão/ Que puxa, repuxa, endoida e afoba/ Até os puros de coração/ Eu quero um gole morena/ Dessa cerveja vermelha/ Só vou parar quando essa zorra terminar/ [...] Vou me deixar até o sol iluminar”.

Sobre a música *Porto de Vitória*, especificamente, em julho de 1974 a gravadora Odeon, através de seu advogado, entrou com um pedido de revisão na DCDP, juntando ao mesmo os esclarecimentos que teriam sido dados por Taiguara sobre a referida letra, tentando livrá-la da censura política. Afinal, certamente ela foi censurada porque os censores viram na letra um sentido político, conforme a explicação que foi dada.

O autor esclarece que:

- a) a letra não tem sentido político algum, referindo-se somente ao Pôrto de Vitória, Estado do Espírito Santo;
- b) essa homenagem é devido ao vínculo de parentesco do autor e sua senhora, que tem todos os parentes lá;
- c) a cópia da letra, por um erro de datilografia, diz: “Pro dia da Vitória”, quando o certo é: “Pro dia DE Vitória”;
- d) inclusive o autor na sua volta de Londres, pretende fixar residência em Vitória, razão da sua homenagem;
- e) aguarda, mediante estes esclarecimentos, a liberação da letra.²⁶⁶

Onze dias depois, a inspetora-chefe do SCDP/GB enviava um ofício ao diretor da DCDP, encaminhando a música em questão, juntamente com o pedido de revisão de censura formulado pela Odeon.²⁶⁷ Uma canção, como já frisamos, que foi censurada por apresentar

²⁶⁵ Parecer n.º 555/76, dos TCs Dalmo Paixão e Vicente P. A. Monteiro, de 27 jan. 1976.

²⁶⁶ Pedido de revisão da letra musical *Porto de Vitória*, feito por Salmiro Lima Sardinha, representante da gravadora Odeon, ao chefe do SCDP/DPF/SR/GB, de 11 jul. 1974.

²⁶⁷ Ofício n.º 480/74-SCDP/SR/GB, da inspetora-chefe do SCDP/SR/GB, Joselita Viana e Silva, ao diretor da DCDP, de 22 jul. 1974.

conotação e sentido político. Mas também, como podemos perceber através de sua letra citada abaixo, por falar em “pau-de-arara”, uma das principais formas de tortura utilizada pela repressão militar para obter a “confissão” – quando dos interrogatórios daqueles que eram tidos como subversivos ou coisas do tipo –, apesar do uso disfarçado que remetia mais aos caminhões que transportavam passageiros em cima de suas carrocerias, do nordeste para o sudeste do Brasil. Além da exaltação de um tom de saudade, associado principalmente as pessoas que estavam exiladas em outros países, sonhando um dia com o seu retorno e com uma vitória que pudesse tirar os militares do poder, como o próprio compositor da referida canção, Taiguara, que estava exilado em Londres. Vejamos então sua letra, que dizia:

À FRENTE O OCEANO, ATRÁS O MEU PAÍS
 À FRENTE OUTRO DESTINO, ATRÁS MINHA RAIZ
 À FRENTE EU SINTO FOME, ATRÁS PENSO EM MEU POVO
 À FRENTE EU SOU DO VENTO, ATRÁS EU ME COMOVO
 O PÔRTO DE VITÓRIA
 VAI LONGE SE AZULANDO
 MEU POVO NA MEMÓRIA
 [...]
 CARGUEIRO OU PAU-DE-ARARA
 EUROPA OU GUANABARA
 VOU LÁ BUSCAR DINHEIRO
 E VOLTO P'RA VITÓRIA
 PRO DIA DE VITÓRIA
 JÁ VOLTO P'RA ESSA HORA
 [...]
 JÁ CHEGO P'RA ESSA HORA
 DE NUNCA SE IR EMBORA.

Mesmo com a modificação citada anteriormente por Taiguara, feita depois do veto dos censores Augusto da Costa, Odette Lanzioti e José Madeira, no SCDP/GB,²⁶⁸ e possivelmente por sugestão destes, a música ainda recebeu na DCDP dois pareceres não favoráveis à sua liberação. No primeiro, da técnica de censura Teresa Cristina Marra, é visível a motivação política do veto. Segundo ela, depois de examinar a letra musical supracitada, optou “pela não liberação da mesma por haver conotação política na primeira e na última estrofe, quando o autor dá a entender que partirá de seu país, deixando o povo sofrendo, voltando mais tarde para trazer a vitória, dinheiro”. Em seguida destacou: “Contraria, portanto, nossos interesses nacionais, incidindo no que preceitua o Dec. 20.493, 24/1/46, art. 41, letra g”.²⁶⁹

²⁶⁸ Conforme Radiograma n.º 001/76/SCDP/050176, de 06 jan. 1976.

²⁶⁹ Parecer n.º 17.705/74, da TC Tereza Cristina dos Reis Marra, de 26 jul. 1974. Grifo nosso.

No segundo parecer, do técnico de censura Onofre Ribeiro, ele diz que a letra em questão “não chega a permitir, de imediato, um entendimento, mas na medida em que for novamente lida assume uma característica de duplo sentido.” Assim, chama a atenção para algumas partes da canção referida, destacando que “duas frases condenam a letra: ‘à frente eu sinto fome, atrás penso em meu povo’, 3.º verso da primeira estrofe; ‘e volto pra vitória/ pro dia de vitória’, quinto e sexto versos da terceira estrofe”. No entanto, ele esclarece que se forem “modificados, de forma a dar outro sentido, não há mais razão para impedir a liberação”.²⁷⁰ Já no final de 1975, o novo advogado da velha Odeon (agora com um nome novo: EMI-Odeon, possivelmente depois de se expandir ainda mais), Cláudio Carneiro, assim se expressava ao chefe do SCDP, Coriolano de Loyola Fagundes. Ao qual, pedia novamente a liberação desta letra musical: “EMI-ODEON FONOGRÁFICA, INDUSTRIAL E ELETRÔNICA S.A., por seu representante legal, vem, respeitosamente, requerer a Vossa Senhoria, se digne de mandar revisar a letra [...] de autoria do Sr. TAIGUARA CHALAR DA SILVA, intitulada: *Pôrto de Vitória*”. Para tanto, declarou que anexava “à presente, o texto da citada música, em três vias e uma cassete da mesma”.²⁷¹

Outra coisa que podemos perceber, tendo como exemplo esta música, é que as canções e trechos de canções em outras línguas também eram traduzidos para o português para evitar que alguma mensagem de protesto com conotações políticas passasse incólume pela censura. Em janeiro de 1975, o tradutor e também censor Paulo Leite de Lacerda, como assistente do diretor da DCDP, deu a seguinte tradução para o trecho inicial, em inglês, da canção *Porto de Vitória*: “Quando eu parti do Brasil o cais estava escuro e quente/ Agora eu sou livre mas sinto falta de minha terra/ Longo é o caminho de volta onde o pensamento é a minha defesa/ Ó Deus dos mares liberta a minha alma, ó música seja o meu povo”. Para especificar de que se tratavam estas frases, ele fez a seguinte “observação”: “Os versos acima transcritos correspondem à tradução literal do trecho inicial cantado em inglês da letra musical ‘*Pôrto de Vitória*’”.²⁷²

Já em um parecer emitido pelos censores Dalmo Paixão e Vicente Monteiro, no final de janeiro de 1976, como podemos perceber, foi mantida a censura política da canção *Porto de Vitória*, como também das outras duas citadas anteriormente: *Cinco Pontas* e *Cerveja*

²⁷⁰ Parecer n.º 17.707/74, do TC Onofre Ribeiro da Silva, de 26 de jul. 1974.

²⁷¹ Pedido de revisão da letra musical *Porto de Vitória*, feito por Cláudio Júlio Freitas Carneiro, representante da gravadora EMI-Odeon, ao chefe do SCDP, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, de 22 dez. 1975.

²⁷² Documento de tradução de trecho em inglês da letra musical *Porto de Vitória*, assinado por Paulo Leite de Lacerda, assistente do diretor da DCDP, de 10 jan. 1975.

Vermelha. Estas duas últimas, como já frisamos, em uma autoria conjunta de Ney Costa Santos Filho e Marcelo Costa Santos. Dizia o parecer mencionado:

Através de uma linguagem simbolista em que se procura retratar um pretenso clima de pessimismo no País, os autores enveredam pela senda do protesto, deixando transparecer a intenção manifesta de despertar insatisfação no seio da opinião pública.

Isto fere frontalmente o disposto no Regulamento do Decreto n.º 20.493/46, em seu art. 41, letra “g”, que estabelece:

g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional.

Assim, somos pela não liberação dos textos em epígrafe, na forma como se apresentam.

É o nosso parecer.²⁷³

Ainda em 1974, o advogado da gravadora Odeon, Salmiro Lima Sardinha, deu entrada na Divisão de Censura de Diversões Públicas pedindo a revisão das letras musicais intituladas: *Casamento do Moacir*, de Adoniran Barbosa e Oswaldo Moles; *Já fui uma brasa*, de Adoniran Barbosa e Marcos César; *Despejo na favela*; *Tiro ao Álvaro*; e um *Um samba no bexiga*, todas três de autoria de Adoniran Barbosa.²⁷⁴ No dia 14 de março do referido ano, a chefe do SCDP/GB enviava para a DCDP o requerimento da gravadora Odeon com o pedido de revisão das letras musicais citadas a cima.²⁷⁵

Já em relação à música *Casamento do Moacir*, especificamente, vetada em dezembro de 1973, podemos perceber que o veto de uma canção também ocorria se os censores considerassem que a letra não era de boa qualidade. Ou seja, agiam como se fossem críticos musicais, pois, no veto sobre esta música as técnicas de censura se expressaram da seguinte forma, através de anotação à mão, ao lado da letra: “O péssimo gosto impede a liberação da letra [...]”. Tendo em vista que Adoniran Barbosa é considerado um dos grandes nomes da música popular brasileira do século XX, podemos questionar, nesse sentido, se o péssimo gosto não seria das próprias censoras que vetaram a referida canção em 1973.²⁷⁶

²⁷³ Parecer n.º 556/74, dos TCs Dalmo Paixão e Vicente de Paulo Alencar Monteiro, de 29 jan. 1976. Grifo nosso.

²⁷⁴ Pedido de revisão das letras musicais intituladas *Casamento do Moacir*, *Já fui uma brasa*, *Despejo na favela*, *Tiro ao Álvaro* e *Um samba no bexiga*, feito pela gravadora Odeon através de seu representante, Salmiro Lima Sardinha, de 07 mar. 1974.

²⁷⁵ Documento n.º 136, da chefe do SCDP/SR/GB, Joselita Viana e Silva ao diretor da DCDP, de 14 mar. 1974.

²⁷⁶ Parecer s/n.º, das TCs Eugênia Costa Rodrigues e Maria Selma Miranda Chaves, de 27 dez. 1973.

4.2 – A CONEXÃO ENTRE AS CENSURAS POLÍTICA E MORAL E A CENSURA MORAL

Se você quiser/ A gente pode amar/ No meio deste mundo/ Em qualquer lugar / Mesmo que por perto exista tanta gente/ [...] / Pois a gente ama/ A gente ama, a gente ama até demais/ E quando se tem um grande amor/ Em qualquer lugar a gente faz/ Mesmo em meu carro/ Parado em um jardim/ Debaixo do chuveiro/ Você sorrir pra mim/ Se você quiser/ Ficar em nosso leito/ Posso prometer/ Fazer do mesmo jeito.

Odair José & Fernando Adour, *Em qualquer lugar* (1973)

Muitas vezes o argumento que os censores usavam para censurar uma música era de ordem moral, mas, na verdade, o que ocorria era uma censura política, como percebemos ao olharmos o conteúdo de algumas letras musicais, como *Vá tomar a pílula*, por exemplo, descrita abaixo, de autoria de Sérgio Sampaio. No parecer desta letra, datado de junho de 1973, foi destacado à mão pelo técnico de censura José Vieira Madeira, o seguinte: “Vetada, tendo em vista que o sentido sendo erótico chega à margem da obscenidade”. Já a censora Marina de A. Brum Duarte exigiu o que está a seguir: “Solicita-se a presença do autor”. Uma canção que dizia:

SE VOCÊ QUISER SABER SE TEM ALGUÉM DE FORA LÁ EM CASA/
A LUZ ACESA DA SALA OU DO QUARTO NÃO PODEM DIZER
NADA/ [...] / PENSE EM SUA VIDA POIS A BARRA ESTÁ PESADA/ É
QUE EU NÃO SEI DE NADA/ É QUE EU NÃO SEI DE NADA/ [...] / SE
VOCÊ QUISER QUE ALGUÉM LHE ACORDE NA HORA QUE ESTÁ
MARCADA/ USE O TELEFONE MAS NÃO VENHA COM ESSA
VELHA CUSPARADA/ VÁ TOMAR A PÍLULA ANTES QUE EU
ESQUENTE O TACO/ É QUE EU NÃO TENHO PAPO/ É QUE EU NÃO
TENHO SACO/ É QUE EU NÃO TENHO UM GUARDANAPO PRÁ
LIMPAR/ A SUJEIRA QUE VOCÊ PENSOU FAZER COMIGO/ TRÊS
VEZES, QUATRO, É AMIGO/ NOVES FORA É INIMIGO/ EU ESTAVA
LOUCO QUANDO QUIS FUGIR PRO MATO/ SOMOS DO
BALACOBACO/ VAMOS TODOS PRO BURACO/ QUANDO CAIO
VIRO CACO PRA NÃO SUPORTAR/ [...].²⁷⁷

Por outro lado, apesar de defendermos que a censura política sobre as músicas populares de protesto ocorreu com maior intensidade no período entre 1969 e 1974, isso não significa que também não tenha ocorrido casos de músicas censuradas por motivação política depois desse período. Podemos apresentar como exemplo de censura política no campo musical, no pós-1974, o caso da música intitulada *Fado das contas*, de autoria de Vítor

²⁷⁷ Parecer s/nº, dos TCs José Vieira Madeira e Marina de A. Brum Duarte, de 28 jun. 1973. Grifo no original.

Martins e Ivan Lins, que recebeu da censora Selma Chaves em janeiro de 1977, no SCDP do Rio de Janeiro, o seguinte parecer: “A evidente conotação política, no que se refere à desilusão do povo, fazem a contrariedade aos dispositivos legais de censura. Daí porque, baseada na alínea ‘d’ do art. 41, do Dec. 20.493, de 24/1/46, opino [...] pela INTERDIÇÃO da letra em epígrafe”.²⁷⁸ O sentido político desta letra musical também foi apresentado como motivo para veto pelo censor Joel Carlos de Almeida, também do SCDP/RJ, o qual admitiu que nos versos de *Fado das contas*, há “um evidente sentido político, refletindo total desesperança na modificação de um estado de opressão popular”. Razão pela a qual opinava “pela sua não divulgação, face ao que dispõe a letra ‘D’ do art. 41, do Decreto 20.493”.²⁷⁹

Três dias depois, a mesma música também não passou pela censura política e recebeu outro parecer não favorável a sua liberação, com explicação bastante semelhante ao que foi argumentado acima. Isso demonstra que muitas vezes os censores só faziam reproduzir e copiar algum argumento de outro veto já assinalado anteriormente por um colega de ofício, como percebemos no parecer a seguir, de outra técnica de censura do SCDP/RJ, que defendeu assim o seu veto com base também na mesma alínea do artigo 41, do decreto de 1946: “Da letra em questão se depreende um sentido negativo pela sua conotação política, retratando a desilusão e falta de esperança de um povo em ver modificado um sistema de opressão popular”. Vejamos, portanto, o que dizia essa letra, que fez com que esses censores implicassem com ela:

NENHUMA ESPERANÇA À VISTA/ NADA VIRÁ DO HORIZONTE/
NÃO HAVERÁ MAIS CONQUISTA/ E NEM QUEM AS CONTE/ AS
MULHERES GASTARAM AS CONTAS/ DO TERÇO EM SALVE-
RAINHAS/ CONTANDO NOS DEDOS OS FILHOS/ QUE FALTAM NAS
VINHAS/ PRA ENXUGAR TANTOS OLHOS/ FIZERAM MUITOS
MOINHOS/ MAS O VENTO FOI POUCO/ E OS OLHOS DO POVO/
MANCHARAM AS VESTES DE VINHO/ NENHUMA ESPERANÇA À
VISTA/ NÃO HAVERÁ MAIS CONQUISTA/ NÃO, NAVEGAR NÃO É
PRECISO/ VIVER É PRECISO.²⁸⁰

Como outro exemplo referente à censura política no campo musical que ocorreu no pós 1974, dentro da chamada “distensão política lenta e gradual para a democracia”, podemos citar a canção intitulada *Praça da República*, de autoria de Théo de Barros, vetada no Serviço de Censura de São Paulo no ano de 1975 por mencionar o seguinte, entre seus versos:

ANÚNCIOS A CORES/ PROMETEM-ME FLORES/[...]/ LÁ NA PRAÇA
DA REPÚBLICA/ POMBAS VOAM AO CÉU/ LÁ DO ALTO O
ASFALTO, A ANGÚSTIA/ O ASSALTO, A AGRESSÃO/ TODOS

²⁷⁸ Parecer n.º 065, da TC Selma Chaves, de 06 jan. 1977.

²⁷⁹ Parecer n.º 066, do TC Joel Carlos Tavares de Almeida, de 07 jan. 1977.

²⁸⁰ Parecer n.º 064, da TC Sônia Maria Galo Mendes, de 10 jan. 1977.

TEMEM VOAR/ ASSUMIR E AJUDAR ESSE MUNDO/ [...] TÃO LONGE DAQUI O JOVEN ACEITA TUDO/ [...] LÁ NA PRAÇA DA REPÚBLICA/ HÁ UM SILÊNCIO NO CÉU/ O MAIS JOVEM NÃO OUVI/ E O MAIS VELHO NÃO DIZ A LIÇÃO/ [...] LÁ NA PRAÇA/ TEM UMA ESCOLA/ A CORRER SEM PODER ESCAPAR/ NA CULTURA/ HÁ UMA GAIOLA/ HÁ PRENDER QUEM NÃO QUER PENSAR/ [...] TODOS NA PRAÇA/ TEM UM PÁSSARO PRÁ SOLTAR/ MAS NA REPÚBLICA/ NINGUÉM PODE VOAR/ ANÚNCIOS A CORES/ PROMETEM-ME FLORES/ SE EU DESISTIR/ EU TENHO QUE ANDAR/ SEM VER, JULGAR, REAGIR/ [...] QUANTO A POLUIÇÃO/ O CIRCO E O PÃO/ A PROIBIÇÃO/ E A SUBMISSÃO.

O técnico de censura do SCDP de São Paulo, Eliel José de Sousa, manteve a “não liberação” da referida letra musical por considerá-la de “alta periculosidade”, como está reproduzido em seu argumento: “Esta letra, de autoria de Theófilo de Barros Neto, dentre outros aspectos, aborda, embora de uma maneira velada, uma crítica mordaz ao atual estado de coisas, como também aos poderes constituídos. É, pois, um tema impregnado de alta periculosidade e por isto, desaconselhável sua autorização”. Em seguida, apontou a base legal de sua justificativa: “Pelo exposto, com base no Decreto n.º 20.493/46, Art. 41, alíneas ‘d’ e ‘g’, sugerimos [...] sua proibição”.²⁸¹ Portanto, apesar de a censura política sobre a música de protesto ter ocorrido com mais intensidade entre 1969 e 1974, ela também ocorreu fora desse período, e não foi somente sobre a música, o cinema e o teatro, ela se manifestou ainda sobre as publicações, como aconteceu em 1975, com um livro do ex-deputado Márcio Moreira Alves. O mesmo que chegou a pedir a população o boicote dos desfiles de 07 de setembro de 1968, um episódio visto como o estopim para a decretação do AI-5.

No mês de junho de 1975, o diretor geral do DPF – Moacyr Coelho –, enviou um ofício para o Ministro da Justiça – Armando Falcão –, solicitando que fosse “proibida a circulação no território nacional do livro ‘O DESPERTAR DA REVOLUÇÃO BRASILEIRA’, de Márcio Moreira Alves, editado em Lisboa/Portugal, providência recomendada pelo Excelentíssimo Senhor Presidente da República”. Ele continua com o seu argumento, lembrando ao ministro a legislação que embasava a decisão mencionada: “Como a proibição da entrada de livro no Brasil compete ser formalmente determinada por Vossa Excelência, como previsto no artigo 60, [parág.] 1.º, da Lei n.º 5.250, de 09/02/67, submeto o assunto a sua elevada consideração”.²⁸²

²⁸¹ Parecer n.º 195/75, do TC do SCDP/SR/SP, Eliel José de Sousa, de 05 set. 1975.

²⁸² Ofício n.º 679/75-DCDP, do diretor geral do DPF, Moacyr Coelho, ao Ministro da Justiça Armando Falcão, de 13 jun. 1975. Para consultar mais exemplos de censura as publicações, ver: MARCELINO, Douglas Atilla. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Já no ano de 1974, destacamos a canção *Quem eu devo é que deve morrer*, gravada por Luiz Kady Ayrão, conhecido simplesmente como Luiz Ayrão.²⁸³ Nessa canção, datada de “23.4.74”, aparecem os seguintes versos sublinhados: “QUEM EU DEVO É QUE DEVE MORRER” e “EU SEMPRE OLHO PRA TRÁS”, além do nome: “Vetada”, escrito à mão, e logo abaixo do mesmo, o que se segue: “Texto cujo canto é um incentivo ao homicídio. Mensagem de caráter negativo”. O que está assinado por um censor e com o “De acordo”, de outro. E ainda, logo acima da especificação do veto para esta canção, o seguinte dizer, também escrito à mão: “Solicita-se a presença do autor”.²⁸⁴

Em um parecer de junho deste mesmo ano, da censora Zuleika Santos, sobre as músicas *O bloco do funil*, *Vá tomar um banho*, *O que será de nós* e *Sweet Melo*, todas de Sérgio Sampaio, podemos perceber a imbricação ou interconexão entre a censura política e a censura moral. Ela diz que apesar de as músicas citadas acima observarem “o mais elevado padrão literário, tendo sido elaboradas no mais puro estilo lingüístico”, por outro lado, “a perfeição das construções não elimina os agravantes de ordem política, social e moral aí utilizadas como motivo para as músicas em apreço. De maneira sutil, o autor se insurge e contesta os padrões sociais vigentes, em crítica às autoridades e ao regime, que faz calar a inteligência e criatividade.” Como exemplo, ela cita a canção *O que será de nós*, e também a existência de “críticas à construção da ponte RIO-NITERÓI”. Em geral, as referidas letras, segundo esta censora, “obedecem à mesma linha, o que impossibilita [...] a sua liberação”. Por isso, deu a seguinte sugestão: “Com base no art. 41, alínea d, do Regulamento baixado pelo Dec. 20.493, sugiro a NÃO LIBERAÇÃO”.²⁸⁵

O detalhe apresentado por ela sobre a ponte Niterói faz parte da música *O bloco do funil*, presente nos versos a seguir: “ESTE É O PRIMEIRO GRANDE BLOCO DO FUNIL/ [...] ESTE É O PRIMEIRO GRANDE SACO QUE EXPLODIU/ [...] A NOITE ENTÃO DESCEU E A GENTE NÃO DORMIU/ [...] ESTA É A PRIMEIRA GRANDE PONTE QUE CAIU/ [...] ESTE É O PRIMEIRO GRANDE PRIMEIRO DE ABRIL”. Já a letra musical *O que será de nós*, citada como exemplo no parecer acima, aparece com boa parte de seus versos sublinhados. Uma canção que, além de “alfinetar” Roberto Carlos e Erasmo Carlos, pode ser qualificada como mais um exemplo de canção de protesto que sofreu a censura política:

²⁸³ Luiz Ayrão declarou que essa música não é sua, e sim de Edinho da Viola, do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Entrevista_-_Luiz_Ayao.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2010.

²⁸⁴ Parecer s/n.º, da canção *Quem eu devo é que deve morrer*, datado de 25 abr. 1974.

²⁸⁵ Parecer n.º 16.182/74, sobre as letras musicais *O bloco do funil*, *Vá tomar um banho*, *O que será de nós* e *Sweet Melo*, da TC Zuleika Santos Andrade, de 11 jun. 1974. Trechos grifados no original.

HOJE EU QUERIA APENASMENTE ESCUTAR BESTEIRAS, MEU AMOR/ OUVIR CANÇÕES INGÊNUAS COMO AS QUE CANTARAM UM DIA O ROBERTO E O ERASMO/ DIZER DO ESPANTO E DO ESPASMO DE ALGUÉM COMO EU QUANDO OUVI MÚSICA/ PRINCIPALMENTE QUANDO INSISTEM NESSAS COISAS QUE VOCÊ FAZ MUITO BEM EM NÃO COMPREENDER/ QUEM VAI LEMBRAR VOCÊ, QUEM LEMBRARÁ DE MIM, O QUE SERÁ DE NÓS?/ ANDO TÃO CANSADO E 26 ANOS É MUITO POUCO, MEU AMOR/ PRA TER QUE SUPORTAR UM QUARTO ESCURO COMO SE EU FOSSE UMA FERA OU UM VAMPIRO/ E DE SUSPIRO EM SUSPIRO EU VEJO O FIM DESSE POETA COMO UM DOIDO/ PRINCIPALMENTE SE A CHUVA PASSA E A MANHÃ FRACASSA/ E NÃO CONSEGUE O SOL FAZER NASCER/ [...]/ SE EU NÃO NASCI EM LONDRES/ E POR ISSO MESMO NÃO POSSO CANTAR COMO JOHN LENNON/ SE EU NUNCA VOU A PRAIA E TAMBÉM NÃO CONSIGO ME DIVERTIR NO FUTEBOL/ SE EU, JOVEM COMPOSITOR E POETA TALENTOSO, INTELIGENTE, COM FUTURO/ PLANEJO MINHA VIDA, COMO NA CANÇÃO QUE O POVO CANTA, PRA MORRER NO CARNAVAL/ BASTA: O SILÊNCIO JÁ NÃO ME MACHUCA/ [...].²⁸⁶

O outro parecer, datado do mesmo dia, e assinado pela censora Maria Célia da Costa Reichert, destacou que as letras musicais em questão são músicas carnavalescas “contendo críticas veladas aos atuais padrões sociais e políticos, pornografia, [e] libertinagem, implicações estas, contrárias à legislação vigente”. Por esses motivos, frente ao exposto, ela opinava “pela NÃO LIBERAÇÃO das presentes obras”. Porém, quem implicou mesmo com esta censora foi o próprio chefe da SCTC/SC/DCDP, F. V. de Azevedo Netto, que escreveu à mão neste parecer mencionado, o que está a seguir, evidenciando assim a vigilância dos censores pelos seus superiores: “Devolva-se à técnica de censura para [a] complementação do parecer, em que deixou de esmiuçar a letra lítero-musical ‘O que será de nós’”.²⁸⁷ Já em ofício ao superintendente regional do DPF da Guanabara, o diretor da DCDP se expressou dessa forma: “Encaminho [...] composições lítero-musicais [...]: ‘O BLOCO DO FUNIL’, ‘VÁ TOMAR UM BANHO’, ‘O QUE SERÁ DE NÓS’ E ‘SWEET MELO’, [...] de Sérgio Sampaio, solicitando mandar comunicar à [...] Phonogram, que teve negada a sua liberação, face [a] infligência à legislação censória”.²⁸⁸

Quando se tratava da regravação de uma música de protesto, mesmo que fosse conhecida e de um compositor também já conhecido, muitas vezes ocorria a censura porque naquele contexto a letra musical era vista como uma crítica a situação e ao regime vigente,

²⁸⁶ Parecer n.º 16.182/74, sobre as letras musicais *O bloco do funil*, *Vá tomar um banho*, *O que será de nós* e *Sweet Melo*, da TC Zuleika Santos Andrade, de 11 jun. 1974. Trechos grifados no original.

²⁸⁷ Parecer n.º 16.194/74, sobre as letras musicais *O bloco do funil*, *Vá tomar um banho*, *O que será de nós* e *Sweet Melo*, da TC Maria Célia da Costa Reichert, de 11 jun. 1974.

²⁸⁸ Ofício n.º 595/74-SC/DCDP, do diretor da DCDP, Rogério Nunes, ao superintendente regional do DPF/SR/GB, de 20 jun. 1974.

como se deu com Adoniran Barbosa (já destacado anteriormente) e com Ismael Silva. No entanto, dependendo de quem estava fazendo a regravação. Em abril de 1974, uma música de autoria de Ismael Silva, com regravação do grupo MPB-4, foi aprovada pela Censura Federal (após ser vetada pelo SCDP/RJ), mas só depois de ser mudado seu título para *Nem é bom falar*, e de ter sua segunda parte podada pela tesoura da censura. O que fez com que restasse uma letra bem curta, como se segue: “NEM TUDO QUE SE DIZ/ SE FAZ/ EU DIGO E SEREI CAPAZ/ DE NÃO RESISTIR/ NEM É BOM FALAR/ SE A ORGIA SE ACABAR”.

Ao entrar com o pedido de exame em grau de recurso, a gravadora Phonogram, através de seu advogado – João Carlos Muller Chaves – pedia para “reexaminar e afinal liberar, para gravação, o anexo texto poético da obra lítero-musical ‘NEM TUDO QUE SE DIZ’, de Ismael Silva, esclarecendo que a segunda parte não será utilizada na gravação, [...]”.²⁸⁹ Com todas essas precauções, subtraindo-se metade desta letra, o parecer emitido por três técnicos de censura da DCDP foi favorável a sua liberação (visto que agora só era submetido para análise apenas a primeira parte desta canção), como está descrito a seguir: “Feito o exame censório dos seis primeiros versos da letra em epígrafe, que constituem a 1ª parte, nada observamos que importe em interdição. A 2ª parte, segundo o requerimento do interessado, não se apresenta para o crivo da Censura. Sugerimos para os versos examinados a classificação LIVRE”.²⁹⁰ Não obstante, a música intitulada *Gente Fina*, de Rita Lee, foi censurada em agosto de 1973 em parecer do técnico de censura José do Carmo Andrade. Uma canção que dizia em seus versos:

EU SEI QUE VOCÊ/ ESTÁ COM MEDO DE ENTRAR/ [...] E O QUE
VÃO PENSAR/ NÃO NÃO NÃO NÃO NÃO/ VAI SE MISTURAR/ COM
ESSES MENINOS CABELUDOS/ QUE SÓ PENSAM EM TOCAR/ E
VOCÊ ESCUTA O PAPAI DIZENDO/ QUE GENTE FINA É OUTRA
COISA/ [...] OUTRO DIA TE VI/ PENSEI QUE FOSSE SEU PAI/ [...] /
QUE DECEPÇÃO/ [...] / FIQUEI TRISTE DE VER/ A SUA VIDA
COMEÇANDO/ PELO LADO ERRADO/ E VOCÊ ESTÁ
ACREDITANDO MESMO/ QUE GENTE FINA É OUTRA COISA/ MAS
GENTE FINA É OUTRA COISA.

Além de a “linguagem” ter sido vista como “simbólica” e a “mensagem” como “negativa”, induzindo aos maus costumes, também foi anotado pelo censor José do Carmo Andrade, que na letra referida uma jovem insurgia-se “contra o pátrio poder, ao tentar persuadir um amigo a desacreditar de seu pai, para juntar-se a grupo juvenil de comportamento duvidoso”. Dessa forma, diz o censor, considerando ser “matéria para

²⁸⁹ Pedido de reexame da letra musical *Nem tudo que se diz*, feito por João Carlos Muller Chaves, advogado da Phonogram, ao diretor da DCDP, de 19 fev. 1974. Grifado no original.

²⁹⁰ Parecer n.º 14.683/74, dos TCs da DCDP Jacira França, Maria Luíza Cavalcante e Zuleika Andrade, de 24 abr. 1974.

gravação em disco, que terá [...] grande penetração entre as diversas camadas sociais, e levando em conta ainda a sutileza dos versos [...], manifesto-me pela sua não liberação [...]”.²⁹¹ Dias depois, em setembro, a técnica de censura Maria Luiza Barroso Cavalcante também dava um parecer semelhante e contrário à liberação desta música. Para esta censora, a referida música “teria influência perniciosa na juventude”, tendo em vista que nela, os “jovens que seguem os caminhos impostos pela sociedade tradicional, com comportamento semelhante ao do pai é contestado”. Assim, continua a censora em seu parecer, uma atitude negativa “em relação a este comportamento, supõe a sugestão do que seria positivo: [o] engajamento no mundo marginalizado de jovens rebeldes. Partindo de tal conceito, a música poderá ter negada sua liberação, com base nos Arts. 1.º e 7.º do Decreto-Lei 1.077/70”.²⁹²

Em novembro do referido ano, a música em questão foi analisada por mais quatro censores, que reiteraram em um novo parecer a “não liberação” da música. Segundo eles, a referida letra musical “apresenta conotação anárquica, principalmente nos últimos versos, e sua liberação poderia acarretar uma desagregação social e familiar, de conseqüências negativas. Calcados no Decreto 20.493, art. 41, item c, somo pela NÃO LIBERAÇÃO”.²⁹³ Um dia depois foi emitido outro parecer sobre esta música, agora pela técnica de censura Maria Bemvinda Bezerra, mantendo ainda a “não liberação”, em virtude de uma suposta crítica aos costumes. Ou seja, segundo ela, ficou constatado “que se consubstancia princípios de revolta e uma crítica picante aos costumes”, como também “um desafio aos que não comungam do sistema de vida ‘hippie’, o que enquadra a produção na letra ‘c’, do art. 41, do Dec. 20.493/46”. Por isso, opinava “pela sua não-liberação”.²⁹⁴

Outra música da compositora e cantora Rita Lee Jones que foi censurada em 1973 por motivação semelhante foi a curta letra musical de *Ainda bem que eu não desisto*, a qual dizia: “AINDA BEM QUE EU NÃO DESISTO/ DESSA VIDA LOUCA/ TIVE VONTADE SIM/ DE DAR UM TIRO/ NA CABEÇA”. A referida canção foi apreciada em grau de recurso por sugestão de sua gravadora, que se manifestou assim para o diretor da DCDP: “A COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM, [...] inscrita no SCDP sob o n.º 001, por seu representante ao final assinado, vem requerer se digne V. Sª mandar reexaminar e afinal liberar, para gravação, o anexo texto poético da composição lítero-musical ‘Ainda

²⁹¹ Parecer n.º 7.046/73, do TC José do Carmo Andrade, de 30 ago. 1973. Trechos da letra grifados no original.

²⁹² Parecer n.º 7.284/73, da TC Maria Luiza Barroso Cavalcante, de 04 set. 1973.

²⁹³ Parecer n.º 10.766/73, dos TCs Jacira da Costa França, João Camelier, Gracieto Moreno da Silva e Zuleika Santos, de 21 nov. 1973. Grifo no original.

²⁹⁴ Parecer n.º 10765/73, da TC Maria Bemvinda Bezerra, de 22 nov. 1973. Grifo nosso.

Bem que Eu Não Desisto’, de Rita Lee Jones”.²⁹⁵ No parecer do técnico de censura R. C. Ruas, foi mantido o veto e argumentado o seguinte, para *Ainda bem que eu não desisto*: “Sugiro a NÃO LIBERAÇÃO, por julgá-la anti-social; [e] potencialmente indutiva ao suicídio.”²⁹⁶ Base para a interdição na legislação censória: Dec. 20.493/46, Art. 41, alínea ‘b’ e Dec. n.º 51.134/61, Art. 2.º, Incisos II e IV”.²⁹⁷ No entanto, esta composição acabou tendo sua liberação homologada em 01 de novembro pelo chefe da SCTC da DCDP,²⁹⁸ após o seguinte parecer da censora Maria Luiza Barroso Cavalcante:

No meu entender, a mensagem trazida na música, aliás de fácil análise, por ser única, não é propriamente perniciosa, já que entre o desespero [...] [da] morte e continuar vivendo, há opção pela segunda hipótese, e enfrentar a vida já é algo positivo.

Outrossim, mesmo que se considere outra interpretação à mensagem, não vejo como enquadrar o teor da letra como ofensiva à legislação vigente. Peço, destarte, sua liberação sem restrições.²⁹⁹

Ainda em 1973, Odair José teve sua música intitulada *Uma vida só*, mais conhecida como *Pare de tomar a pílula* – parte do refrão da música –,³⁰⁰ vetada pelo SCDP da Guanabara por ser destacado na letra um pedido de suspensão do uso da pílula, feito por um homem para sua mulher, dessa forma:

JÁ NÃO SEI À QUANTO TEMPO/ NOSSA VIDA É UMA VIDA SÓ/ E
NADA MAIS.../ [...] TODO DIA A GENTE AMA/ MAS VOCÊ NÃO
QUER DEIXAR NASCER O FRUTO DESSE AMOR.../ NÃO ENTENDE
QUE É PRECISO/ TER ALGUÉM EM NOSSA VIDA/ SEJA COMO
FOR.../ VOCÊ DIZ QUE ME ADORA/ QUE TUDO NESSA VIDA SOU
EU/ ENTÃO EU QUERO VER VOCÊ/ ESPERANDO UM FILHO MEU/
PARE DE TOMAR A PÍLULA/ PARE DE TOMAR A PÍLULA/ PARE DE
TOMAR A PÍLULA/ PORQUE/ ELA NÃO DEIXA O NOSSO FILHO
NASCER.³⁰¹

²⁹⁵ Pedido de reexame da letra musical *Ainda bem que eu não desisto*, feito pelo representante da Companhia Brasileira de Discos Phonogram, J. C. Muller Chaves, de 23 out. 1973.

²⁹⁶ Parecer n.º 9.551/73, do TC da DCDP, R. C. Ruas, de 24 out. 1973.

²⁹⁷ O artigo do Decreto n.º 51.134/61 e os dois incisos citados são: “Art. 2.º Não será permitido, no rádio ou na televisão, programa que: [...] II – possa exercer influência nefasta ao espírito infanto-juvenil, pelas cenas de crueldade ou desumanidade, de vícios ou crimes; [...] IV – explore cenas deprimentes, vícios ou perversões, [e] anomalias, que possam induzir aos maus costumes ou sugerir prática de crimes” (RODRIGUES, MONTEIRO & GARCIA, 1971, p. 195). Portanto, por se referir mais aos programas de televisão e rádio do que à música, propriamente, podemos dizer que esse artigo, assim como o decreto de 1961, não foram usados adequadamente pelo referido censor.

²⁹⁸ A homologação da letra musical *Ainda bem que eu não desisto*, foi dada pelo chefe da SCTC-SC/DCDP, F. V. de Azevedo Netto, em 01 nov. 1973.

²⁹⁹ Parecer n.º 9.616/73, da TC da DCDP Maria Luiza Barroso Cavalcante, de 25 out. 1973.

³⁰⁰ Odair José conta sobre esta canção, o seguinte: “O negócio da pílula foi assim. De princípio ela não foi proibida. Eles (censores) já vinham no meu pé, mas quando a letra bateu na mesa, a música passou. Na época eu era contratado da TV Globo e tocava duas vezes por semana por obrigação de contrato. Ela foi lançada e já na segunda semana a música era o primeiro lugar no país. [...]”. Entrevista disponível em: <<http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/OdairJose.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2010.

³⁰¹ Disponível em: <<http://www.censuramusical.com/includes/docs/ParedeTomaraPilula-OdairJose1.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2010.

Como mostrou Paulo Cesar de Araújo (2007, p. 60-64), naquele momento em que jornais e revistas falavam da vantagem da pílula como um novo método anticoncepcional e o governo militar patrocinava uma entidade chamada Bemfam (Sociedade Civil de Bem-Estar Familiar) – “que desenvolvia uma campanha de controle da natalidade entre as mulheres de famílias de baixa renda”, pedindo que tomassem a pílula –, uma música em que o marido pedia para a esposa justamente o contrário, obviamente que seria censurada.³⁰² Isso fez com que a gravadora do cantor na época, a Phonogram, entrasse em Brasília com um pedido de revisão da referida letra, em grau de recurso, em que solicitava “liberar para gravação o texto da obra lítero-musical ‘UMA VIDA SÓ’, de autoria de Odair José [...]”. O advogado da Phonogram, João Carlos Muller Chaves, também destacou no pedido de reexame que era o próprio autor – Odair José – quem explicava o sentido da sua letra, que mesmo assim acabou sendo vetada por motivação moral e política, apesar de sua explicação abaixo:

A letra refere-se a um casal, em que o marido quer filhos e a mulher os evita. Parece-me perfeitamente enquadrada na moral vigente, inclusive a cristã, a aspiração à prole como realização final do matrimônio. Não sendo proibida a venda da pílula, e expressando o texto o desejo da constituição da família plena, parece-me excessiva a preocupação da autoridade local, nada havendo de imoral, no caso muito ao contrário: a idéia geral exprime mesmo a política geral do país, cuja preocupação não é, de modo algum, a limitação da natalidade.³⁰³

No entanto, em fevereiro do mesmo ano, a letra musical em questão recebeu a chancela de “livre”, com destaque para o corte do verso: “Seja como for”, que foi riscado na referida letra, por está diferente da gravação. O que acabou sendo destacado no parecer do técnico de censura Joel Ferraz, a seguir: “No quarto verso a letra diz ‘Seja como for...’ [e] na gravação diz ‘feita por nós dois’. Sugerimos o corte da letra [...]”. Desse modo, apesar de colocar no mesmo patamar coisas diferentes, como “as experiências sexuais dos jovens” na época e “experiências extra-matrimoniais”, o técnico de censura vê a mensagem da referida letra musical como positiva. E assim, dá como conclusão do parecer, o seguinte argumento:

Desde que obedecido o corte acima, entendemos que a mensagem é positiva, um libelo contra a limitação de filhos, contrário à moral e à Igreja, que terá grande penetração entre os jovens que mais praticam o uso da pílula para poderem usarem e abusarem de suas experiências sexuais muito em moda

³⁰² Ao comentar suas visitas ao Serviço de Censura do Rio de Janeiro, Odair José diz que era uma “casa que parecia a casa do Drácula, porque eles faziam ela parecer assim”. Sobre a justificativa para o veto de *A pílula*, diz ele: “Agora o que explicaram do negócio da pílula é que existia um projeto do governo de distribuir pílulas gratuitas em hospitais. Então não ficaria bem uma pessoa na rádio dizer ‘Pare de tomar a pílula’, quando o governo queria [justamente] que as pessoas tomassem”. Entrevista disponível em: <<http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/OdairJose.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2010.

³⁰³ Disponível em: <<http://www.censuramusical.com/includes/docs/ParedeTomaraPilula-OdairJose1.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2010.

hoje em dia, experiências extra-matrimoniais. Além de atingir os casais menos preparados. SOMOS PELA SUA LIBERAÇÃO.³⁰⁴

Dessa forma, este parecer de liberação da música destoava do que foi apresentado por Paulo Cesar de Araújo (2007, p. 68), o qual menciona que esta letra musical permaneceu proibida no Brasil durante os governos Médici e Geisel, só deixando a “clandestinidade” em 1979. Quer dizer, quando foi assinado “um decreto oficializando a liberação de todas as músicas que estavam vetadas pela Censura Federal” e, portanto, juntamente com *Pra não dizer que não falei de Flores* (Geraldo Vandré), *Apesar de você* (Chico Buarque) e *Cálice* (Gilberto Gil e Chico Buarque). A não ser que a força do veto tenha sido mantida mais por interesses de ordem econômica, como ele próprio chega a destacar, enfatizando que um grande laboratório farmacêutico multinacional, temeroso do efeito “que a mensagem poderia ter sobre a vendagem do anticoncepcional”, usou seu poder de pressão sobre a mídia, na medida em que era cliente de quase todas as emissoras. O que fazia com que *A pílula* “fosse podada nas rádios e televisões”. Além de que, como ele destacou também, um dos principais apresentadores da televisão brasileira na época, Abelardo Barbosa (O Chacrinha), teria sido um dos primeiros a pedir a proibição de *A pílula*, qualificando-a como horrível e pornográfica (ARAÚJO, 2007, p. 67 e 66).

Por outro lado, ao contrário do que muita gente pode pensar, até mesmo a dupla formada pelos irmãos Dom (Eustáquio Gomes de Farias) e Ravel (Eduardo Gomes de Farias) – famosa por canções que viam com otimismo a situação do país no início da década de 1970, como *Eu te amo meu Brasil* e *Você também é responsável* (as quais “caíam como uma luva” nas pretensões do regime militar) –, também teve censurada, em 1972, a sua música intitulada *A Árvore*, que seria gravada pelo grupo *Os Incríveis*.³⁰⁵ Segundo depoimento do guitarrista Nenê, do grupo *Os Incríveis*, os censores não deixaram passar esta canção “porque falava de árvore, e os caras ([os] censores) associavam com maconha. Olha a loucura!”, declarou ele. Além disso – continua Nenê –, “tem uma frase na música que falava da floresta e ‘vamos penetrar’. Este penetrar, a dona Solange (técnica de censura [do SCDP de São Paulo], achou que penetrar era outra coisa”.³⁰⁶ Num Requerimento endereçado ao Diretor da

³⁰⁴ Disponível em: <<http://www.censuramusical.com/includes/docs/ParedeTomaraPilula-OdairJose1.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2010.

³⁰⁵ Dizia a letra de *A árvore*, entre seus versos: “A árvore/ Ela é mágica árvore/ [...] O segredo escondido atrás/ Desta paz que traz/ Nessa absurda luta/ Da disputa muda/ Com a natureza irmão/ [...] Venha/ Vamos penetrar/ Onde?/ Num lindo lugar/ Viva!/ Porque nós podemos/ Como?/ Como nós sabemos/ Vamos! Todos sejamos árvores/ Plácidas, elevando-se incólumes/ [...] Galhos ou ramalhos/ Folhas, trepadeiras/ Nas primeiras horas/ De qualquer aurora irmão/ As plantas são maravilhosas, não?/ [...]”.

³⁰⁶ Entrevista disponível em: <<http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Nene.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2010.

DCDP, Rogério Nunes, datado de 24 de novembro de 1972, Eustáquio Gomes de Farias, o Dom, diz não entender porque a letra referida foi interditada pelo Serviço de Censura, setor de São Paulo, através da Dra. Solange. E por isso, solicita que a canção seja examinada pelos censores novamente, agora em Brasília, uma vez que, explicava ele:

ENTENDEMOS TER SIDO A REFERIDA OBRA INTERPRETADA DE MANEIRA DIFERENTE DO QUE NOS PROPUZEMOS DIZER. TRATA-SE DE UMA OBRA QUE HOMENAGEIA O REINO VEGETAL PELO SEU EXEMPLO DE PAZ, UNIÃO, E AMOR, AOS HOMENS, TÃO PREOCUPADOS NOS NOSSOS DIAS, COM A GUERRA, O EGOÍSMO, A DESTRUÇÃO, ESQUECENDO-SE QUE UMA SIMPLES E MODESTA ÁRVORE, CRESCE, EM LUTA CONSTANTE COM A NATUREZA, REPRODUZ E CONVIVE COM SUAS SEMELHANTES, NUMA INCRÍVEL UNIÃO [...].

“ESSA É A VERDADEIRA SÍNTESE DE NOSSA MENSAGEM”, continuava Dom em sua defesa, acrescentando: “LONGE DE LEVAR NELA, COMO QUER A DRA. SOLANGE, QUALQUER INTUITO DE FERIR, DESRESPEITAR, OU MAGOAR, A NOSSA SOCIEDADE”. Para a qual, diz ele: “JÁ LEVAMOS MENSAGENS TÃO MARAVILHOSAS E PATRIÓTICAS COMO ‘EU TE AMO MEU BRASIL’,³⁰⁷ ‘VOCÊ TAMBÉM É RESPONSÁVEL’, ‘SÓ O AMOR CONSTRÓI’, ETC”.³⁰⁸ Depois de relembrar essa espécie de serviço patriótico prestado à sociedade brasileira, é de se imaginar que a referida canção seria liberada sem cortes, como acabou acontecendo, quando das respostas que foram dadas através dos pareceres dos censores sobre a referida canção.

Três dias depois, veio o primeiro parecer favorável à liberação, assinado pelo técnico de censura Antonio Gomes Ferreira, que descrevia, na parte do parecer referente ao “ENREDO”: “O autor tenta, em linguagem simples, convidar o ser humano a um comportamento similar, afrontando tudo da natureza e dos homens, mas, impassível, continua crescendo e se fortalecendo, dando sombra, flores e frutos, mesmo para seus inimigos”. Destarte, além da “mensagem”, tida como “positiva”, e que agora era liberada sem cortes, a “conclusão” do parecer foi esta: “Pelo exposto, nada vemos que prejudique a liberação da letra-musical em pauta, visto o autor convidar o homem a imitar o comportamento das árvores que dão sombra, flores e frutos”.³⁰⁹ O outro parecer, do técnico de censura Joel Ferraz,

³⁰⁷ A letra de *Eu te amo meu Brasil*, por exemplo, bastante conhecida, expressava o seguinte: “As praias do Brasil ensolaradas/ O chão onde o país se elevou/ A mão de Deus abençoou/ Mulher que nasce aqui tem muito mais amor/ [...] O céu do meu Brasil tem mais estrelas/ O sol do meu país mais esplendor/ A mão de Deus abençoou/ Em terras brasileiras vou plantar amor/ Eu te amo meu Brasil, eu te amo/ Meu coração é verde, amarelo e branco, azul, anil/ Eu te amo meu Brasil, eu te amo/ Ninguém segura a juventude do Brasil/ [...]”. Ela foi gravada primeiro pela banda *Os incriveis*, em 1970, e um ano depois, pelos próprios autores: Dom e Ravel.

³⁰⁸ Requerimento s/n.º, enviado por Dom para o diretor da DCDP, Rogério Nunes, de 24 nov. 1972.

³⁰⁹ Parecer s/n.º, do TC Antonio Gomes Ferreira, de 27 nov. 1972.

também de 27 de novembro, dá uma conclusão bastante semelhante, qual seja: “Letra quase infantil, a nosso ver, sem comprometimentos outros que não a singeleza de uma tentativa de elevar o comportamento humano ao de uma árvore. Somos pela liberação sem restrição ao texto”.³¹⁰

Todavia, além de *A árvore*, outras canções de Dom e Ravel também tiveram problemas com a censura, até mesmo durante as execuções em shows, como: *O caminhante*, *A canção da fraternidade* e *Animais irracionais*, segundo depoimento de Ravel.³¹¹ Sobre *O caminhante*, por exemplo, ele relata dessa forma o episódio que ocorreu em um show que eles foram fazer na região do Araguaia, envolvendo o próprio contratante do espetáculo:³¹² “O contratante enfiou uma pistola nove milímetros na boca do Dom e disse que se nós cantássemos ‘O caminhante’,³¹³ não iria ter mais show de Dom e Ravel em lugar algum!”.³¹⁴ Ele acrescenta que essa questão de a dupla não cantar algumas músicas acontecia em quase todo o país. “Tem uma música, ‘A canção da fraternidade’, [que] esta música também não se podia cantar em alguns lugares”. A outra canção, *Animais irracionais*, que é de 1974, segundo Paulo Cesar de Araújo (2007, 86-88), foi censurada pela Divisão de Censura do DPF, tendo sido proibidas a execução e radiodifusão em todos os veículos de comunicação, sobretudo por causa de versos que diziam: “Um grande açoitando um pequeno/ Terceiros mandando

³¹⁰ Parecer s/ n.º, do TC Joel Ferraz, de 27 nov. 1972.

³¹¹ Ravel conta que quando ocorreu a censura sobre *Animais irracionais*, em 1974, seu irmão Dom resolveu ir para Brasília tentar a liberação da música. Como eles tinham um show marcado, ele sozinho, o Ravel, resolveu fazer. Mas, diz ele: “No meio do show, que estava superlotado, resolvi cantar a música ‘Animais irracionais’, e a Polícia Federal invadiu o palco, interrompeu o show e causou uma confusão geral”. Entrevista disponível em: <<http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/RAVEL.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2010.

³¹² Neste ano de 1974, a região do Araguaia estava sob “o cheiro da fumaça do duro confronto que guerrilheiros do PC do B e forças do Exército travaram pelo controle da área entre 1972 e início de 1974”. Tendo em vista que o PC do B (Partido Comunista do Brasil) – uma dissidência do PCB (Partido Comunista Brasileiro), liderado por Luiz Carlos Prestes, que era naquele momento (após o AI-5), contrário à luta armada “por acreditar que isto só contribuiria para aumentar a repressão e dar armas à reação do regime militar” –, priorizou a luta no campo. Acreditou “que ali propiciava melhores condições ao desenvolvimento seguro das ações revolucionárias”. E assim, a base guerrilheira “foi montada numa área entre o sul do Pará e o norte de Goiás (atual estado de Tocantins), à margem esquerda do Rio Araguaia” (ARAÚJO, 2007, p. 96, 97 e 384 [nota 123]).

³¹³ De acordo com Araújo (2007, p. 92), *O caminhante* apresenta “sem metáforas ou imagens rebuscadas, um quadro da injustiça social resultante do processo de ocupação da terra em nosso país”: “Eu ando caminhando por aí/ Procurando uma região sem dono/ Na qual eu me sinta proprietário/ Usuário do que dela eu extrair/ Tomaram palmo a palmo quase tudo/ Absurdo que não consigo acreditar”. Depois diz: “Eu vi milhões de arames grossos farpados/ Já cansado sobre a areia então chorei”. E conclui: “... Onde piso dizem ‘isto não é seu’/ Tanta coisa boa eu deixo de fazer/ Grande parte de caminchantes já morreu/ Sem o nosso pobre mundo compreender”.

³¹⁴ Porém, a versão de Dom, em uma entrevista para Araújo (2007, p. 96), foi mais amena. “Uma vez, [...] na região do Araguaia nós cantamos essa música num show. Mas ao final do show fomos abordados por uma pessoa ligada aos proprietários de terra de lá. Ele [...] disse: ‘Olha, [...] sabemos que vocês ainda têm uma série de outros shows por essa região, então [...] não cantem mais essa música nesses outros shows [...], porque vocês estão estimulando os nossos inimigos contra nós. E nós não admitimos isso’. Apesar de Dom falar que não tinha essa intenção, o ruralista continuou: “Mesmo que os senhores não estejam cantando com essa finalidade, nós é que estamos pagando o show dos senhores aqui no clube, o nosso partido é quem subvenciona todas essas propagandas do clube e das rádios daqui, então, por favor, estou advertindo o senhor de uma forma bem amistosa, não cantem mais essa música nessa sequência de shows aí, tá bom?”. O que a dupla acolheu.

apartar”; “Na maioria das vezes/ O grande não quer parar...”; além de outros, como: “Tem vezes que um desesperado se põe a pensar/ Por que ele deve aos pés de um dos grandes se ajoelhar”. Os censores teriam enxergado nesses versos uma referência ao autoritarismo e à violência do regime militar, conforme acreditava Dom (ARAÚJO, 2007, p. 88).

Ravel declarou para Araújo: “Se você observar bem verá que as letras das nossas músicas mostram sempre a luta de uma classe social contra a outra [...]”. Por isso, Araújo (2007, p. 85 e 86) enfatiza que esta afirmação de Ravel encontra base na produção musical da dupla, não sendo coerente atribuir à dupla algum tipo de adesismo, e sim “conformismo e resistência”. Ele cita a letra de *Animais irracionais* como uma canção que testemunha “a luta de classes na sociedade – e na perspectiva dos oprimidos [...]”. Entretanto, foi o próprio Dom quem afirmou para a “*Folha de S. Paulo* de 1989, a propósito do seu papel de intermediário entre os militares e Sílvio Santos, visando à concessão de canais de TV para o empresário-apresentador, ter tido, na época, trânsito fácil entre os militares”: eles “reconheciam meu valor artístico”, de acordo com Moby (2007, p. 176 [nota 72]). O qual acrescenta:

Prova disso são as 20 cartas de agradecimento a várias autoridades do governo do general João Batista Figueiredo, incluindo o próprio presidente, assinadas por Sílvio Santos e reconhecidas como autênticas pelo apresentador, em que Dom é mencionado como [um] intermediário eficaz. [Sílvio] Santos afirma na reportagem que “os militares gostavam dele [de Dom] porque fazia músicas que os militares admiravam. Na área militar, ele trabalhou”.³¹⁵ Aliás, não por acaso Dom saíra candidato a deputado federal em 1982 pelo PDS, partido do governo, sucessor da Arena após a promulgação da lei da reorganização partidária.

Todavia, é importante lembrar que as canções *O caminhante* e *Animais irracionais*, por exemplo, só foram compostas em 1974, ou seja, depois de Dom e Ravel terem sido “usados”, de certa forma, pelos militares. Ou seja, no intuito de tentar calar as críticas advindas mais da esquerda,³¹⁶ por exemplo, depois dos badalados sucessos de *Eu te amo meu*

³¹⁵ Porém, é declarado por Ravel, o seguinte: “Sobre a imprensa dizer, como foi publicado em alguns lugares que eu era filho de militar, isto é mentira, eu sou sim filho de Antônio Paraíba, vendedor ambulante que após muito trabalho foi dono de uma alfaiataria”, declarou Ravel. Já seu irmão Dom, aos 17 anos teria formado uma banda e, como não deu certo, depois formou uma dupla, de nome Dim e Dom, mas, como o Dim “foi embora para o interior [...] meu irmão acabou me convidando para cantar com ele”. Foi quando Ravel começou a estudar música e percebeu que tinha talento para isso, “começando assim a carreira da dupla Dom e Ravel”. Para Ravel, o falecimento de seu irmão em 1.º de dezembro de 2000, vítima de um câncer no estômago, teria sido “contraído por aporrinhações e perseguições políticas, que até hoje não dão trégua a carreira de Dom e Ravel”, declarou ele. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/RAVEL.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2010.

³¹⁶ A reação da esquerda sobre a canção *Eu te amo meu Brasil*, também foi exemplar, como podemos depreender do depoimento de Nenê, que cita de forma humorada uma paródia da mesma, que dizia: “Eu te odeio meu Brasil, eu te odeio/ Meu coração não é azul, nem amarelo, ele é vermelho”. Pelo depoimento de Nenê, pode-se perceber o grande sucesso desta canção, que também foi apropriada pelas igrejas, onde se cantavam: “Eu te amo meu Jesus [eu te amo]”. Ver: <<http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Nene.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2010.

Brasil e Você também é responsável.³¹⁷ As quais tinham letras bastante otimistas e ufanistas, naqueles tempos em que era divulgado o chamado “milagre brasileiro” e se comemorava o tricampeonato mundial de futebol, conquistado pela seleção brasileira. Por isso, podemos dizer que elas foram apropriadas pelos militares, apesar de Ravel ter declarado em sua entrevista: “[...] eu não fiz música encomendada pra ninguém não!”; e de Nenê, de *Os Incríveis*, também ter declarado que *Eu te amo meu Brasil* não tinha nada de puxa-saquismo do governo, que eles gravaram na melhor e na mais pura das intenções. Segundo o próprio Nenê, “os milicos sacaram que a música tinha um gancho muito forte, [e] então na subida e na descida da rampa eles cortavam na metade do hino nacional e colocavam o ‘Eu te amo meu Brasil’ e o povo cantava”. Além disso, como era uma marchinha, continua Nenê, “as próprias escolas pegaram a letra e faziam as crianças cantarem”.³¹⁸

Já sobre as críticas à dupla, o próprio Ravel faz o seguinte desabafo: “As críticas mexeram com minha cabeça! Então, resolvemos fazer uma música pra pararem de nos chamarem de puxa-sacos do governo”. Foi então que lançaram, em 1974, *Animais irracionais*, que foi censurada e os discos retirados das rádios do país. Foi aí também que passou a ocorrer o seguinte fato na carreira de Dom e Ravel, conforme declaração deste último: “Eu que já era perseguido pela esquerda, que dizia que eu era engajado da direita, passei a ser perseguido pela direita também”. E demonstrando ter consciência hoje desse uso da dupla, pelos militares, quando perguntado o que ele sentia ao relembrar do tempo do regime militar, ele respondeu:

Olha, dói muito! E eu não gosto de lembrar do passado, não. Porque dói você saber que foi usado e não reparado pelos danos sofridos! Na época, se eu tivesse a cabeça que tenho hoje, teria algumas atitudes bem diferentes. No passado, passei por tantas humilhações, tantos problemas de perseguições políticas, violências físicas que causaram minha perda da visão, e hoje a escuridão pra mim é fichinha [...].³¹⁹

Contudo, Ravel não deixa de “alfinetar” também aqueles compositores e cantores que durante o regime militar brasileiro eram considerados mais engajados, dizendo: “Neste sentido, a história musical do Brasil é muito duvidosa. Você pega um cara como o Geraldo Vandré, [que] todo mundo diz que o cara apanhou, e tal... Nunca ninguém colocou um dedo nele! Nunca levou um tapa! No entanto, disseram que ele foi vítima de lavagem cerebral, [de]

³¹⁷ Esta, inclusive, foi vista na época como encomendada pelos militares. Segundo Ravel, no entanto, a dupla fez *Você também é responsável*, e só depois o governo lançou o Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização). “Há alguns comentários que a música ‘Você também é responsável’ foi feita para o MOBREAL, mas nunca fizemos músicas encomendadas pra ninguém, não!”, declarou Ravel.

³¹⁸ Ver: <<http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Nene.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2010.

³¹⁹ Ver: <<http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/RAVEL.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2010

muita coisa. Tudo mentira!”. E ainda acrescenta: “Tem muita gente aí, não vou citar nomes, mas que saíram do Brasil, [e] foram pra outros lugares, se aproveitando da situação, no esquema de exílio, pra curtir outro país. Tem muita mentira nisso tudo!”. Finalmente, ele fecha seu argumento com este comentário: “Eu sofri exílio no meu próprio país, e nunca fui remunerado pelo governo”.

Apesar de geralmente ser associada à dupla Dom e Ravel a produção de letras musicais que faziam elogios ao regime militar, ou pelo menos que eram bastante otimistas em relação ao momento pelo qual passava o Brasil, até mesmo estrangeiros como o francês Jean Reené Baffet, residente em Guará, assim se expressou, em maio de 1973, ao pedir deferimento para a sua música intitulada *Hino da Juventude Brasileira*: “JEAN RENÉ BAFFET, [...] vem, mui respeitosamente, submeter à censura dessa Divisão [...] a anexa composição de sua autoria, sob o título de ‘Hino da Juventude Brasileira’, escrita sob o pseudônimo de João Renato [...]”.³²⁰ Uma música, como sugere o próprio título, que “rasgava” elogios ao povo, a terra e a juventude brasileira, testemunhas do tão divulgado “Brasil Grande”, como podemos perceber neste trecho a seguir, e que foi aprovada pela censura em 31 de maio: “NÓS SOMOS, DESTA TERRA, A JUVENTUDE/ [...] A CORAGEM É A NOSSA VIRTUDE/ À NINGUÉM DEIXAMOS NOSSO LUGAR/ OS PAIS E PROFESSORES, IRMANADOS/ [...] UNEM O SEU SABER, OS SEUS CONSELHOS/ PARA CONOSCO FAZER O GRANDE BRASIL”.³²¹

Já em 1974, o Grêmio Recreativo Carnavalesco Cacique do Cruzeiro, do Distrito Federal, conseguiu a aprovação e homologação na Censura Federal do seu samba/tema intitulado *Obra divina*, de Tonico e Copa, para o carnaval daquele ano. Como podemos perceber abaixo, a letra do samba é uma verdadeira apologia há alguns aspectos da política econômica do governo Médici, a exemplo do seu projeto de obras faraônicas, que teve na Rodovia Transamazônica um dos melhores exemplos.

ANTIGAMENTE ERA UM INFERNO VERDE/ CHEIO DE MISTÉRIO E TRADIÇÃO/ ONDE O CANTAR DA PASSARADA/ AMENIZAVA A GRANDE SOLIDÃO/ HOJE A ENGENHARIA CONSTRUIU/ ESTA OBRA DIVINAL/ TRANSAMAZÔNICA/ INTEGRAÇÃO NACIONAL/ CANTA LELÊ, CANTA LALÁ/ ESTE BRASIL NINGUÉM PODE MAIS SEGURAR/ CANTA LELÊ, CANTA LALÁ/ NA PASSARELA O CASSIQUE VAI SE INTEGRAR.³²²

³²⁰ Pedido de censura da letra musical *Hino da Juventude Brasileira*, feito por Jean René Baffet, de 24 mai. 1973.

³²¹ Parecer s/n.º, da letra musical *Hino da Juventude Brasileira*, de João Renato, de 31 mai. 1973.

³²² Parecer de homologação do chefe da SCTC-SC/DCDP, F. V. de Azevedo Netto, de 20 fev. 1974.

Também não foi só no período do governo Médici, entre 1969 e 1974, que foram produzidas letras musicais de tons otimistas em ralação à situação do Brasil durante o regime militar ou fazendo homenagens a fatos da história recente do país. Em agosto de 1976, o compositor Raimundo Ferreira se expressou dessa forma ao chefe do Serviço de Censura do Distrito Federal, solicitando a aprovação de uma composição sua: “Raimundo Boaventura Ferreira, compositor, residente à Quadra 7, Conjunto ‘A’, lote 16, Sobradinho, vem respeitosamente à presença de V. Sa., requerer o exame e a competente aprovação” da música intitulada *Marcha Hino dos Ex-Combatentes*.³²³ A composição referida tinha a seguinte letra: “Nós somos os combatentes brasileiros/ Que na guerra fomos enfrentar/ Levando o nosso corpo e a nossa vida/ Para a glória assim ganhar/ Brasil tu és gigante/ Que tens o símbolo da pátria avante/ Com os teus grandes combatentes/ Que enfrentaram todas jornadas/ Longe das suas moradas/ Brasil terra varonil/ Brasil pátria amada”.

Outro caso semelhante ocorreu em 14 de junho de 1972, por parte de uma funcionária pública de nome Maria Ferreira, que havia sido transferida do Rio de Janeiro para Brasília em 1967. Ela enviou uma canção intitulada *Mensagem de amor ao Rio de Janeiro*, em que, além de colocar sua fotografia, também escreveu o seguinte ao lado da letra da música, justificando-a: “Esta é uma mensagem de amor ao Rio de Janeiro e ao seu povo, dedicada p/ M^a Ferreira, func. Federal do Min. Agricultura [...], p/ ocasião de sua transferência para Brasília em 1967”. Vejamos então alguns versos dessa canção: “Rio, eu sempre te amarei!.../ [...]/ Com teu povo hospitaleiro/ De sorriso e olhar brejeiro/ Sempre, sempre eu amarei/ Em Brasília vou morar/ Se puder, eu voltarei/ Uma só coisa te peço/ E desejo com ardor/ Que teus braços sempre abertos/ Me abracem com amor/ [...]”.³²⁴ Obviamente que uma letra bastante otimista como esta seria aprovada pela censura. A referida letra recebeu o parecer a seguir, do censor Joel Ferraz: “APENAS UMA TÔLA MENSAGEM À CIDADE DO RIO DE JANEIRO, POR UMA FUNCIONÁRIA TRANSFERIDA PARA BRASÍLIA, [E] SEM MAIORES COMPROMETIMENTOS. SOMOS PELA SUA LIBERAÇÃO”.³²⁵

Por outro lado, músicas tão comuns hoje em dia no Brasil certamente não passariam pela censura moral, que também reinou entre os anos de 1969 e 1974 da ditadura militar. Algumas seriam vistas como atentando contra a moral vigente, como uma interpretada por

³²³ Pedido de aprovação das letras musicais intituladas *Marcha Hino dos Ex-Combatentes* e *Ao Rio Grande do Norte*, feito por Raimundo Boaventura Ferreira, ao chefe do SCDP/SR/DF, de 25 ago. 1976.

³²⁴ Pedido de aprovação da letra musical intitulada *Mensagem de amor ao Rio de Janeiro*, de Maria Ferreira, de 14 jun. 1972.

³²⁵ Parecer s/n.º do TC Joel Ferraz, de 15 jun. 1972.

Duquinha, que diz: “A minha Pajero é Full/ É fuleragem sim/ Vou encher de rapariga/ Tudinho pra dar pra mim”; ou uma de Tom Oliveira, que comenta: “Vou deixar a casa e vou morar no cabaré/ Pra viver a vida inteira arrodado de mulher”. Como o forró eletrônico dos Cavaleiros do Forró, que dizem em duas letras, respectivamente: “Chupa/ Chupa/ Chupa que é de uva/ Chupa/ Chupa/ Chupa que é de uva” e “Senta/ Senta/ Senta que é de menta/ Senta/ Senta/ Senta que é de menta”. Ou uma da banda Garota Safada, que diz mais ou menos assim: “A minha prima tá criando um bicho/ o bicho é cabeludo mais é bem bonitinho [...]/ Agora todo mundo descobriu/ Que o bicho dela é um coelhinho/ E todo mundo quer comer o seu cu...elhinho/ O seu cu...elinho”. Ou ainda, uma da banda Aviões do Forró, que diz: “Pede que eu te dô, lapada na rachada/ Toma danada, lapada na rachada/ Toma safada, lapada na rachada”. Ou outra, dessa mesma Banda, que diz: “Beber, cair, levantar.../ Beber, cair, levantar.../ Beber, cair, levantar.../ Beber, cair, levantar...”.

Estas canções do chamado forró eletrônico, que fizeram e ainda fazem tanto sucesso hoje – gerando uma “banalização do sucesso”, visto que qualquer uma destas, dentre outras, são interpretadas simultaneamente por várias bandas de forró, tornando até difícil sabermos não só de quem é a autoria, como qual a banda que começou a cantar primeiro determinada canção –, provavelmente não passariam incólumes pela censura moral vigente nos “anos de chumbo”, entre 1969 e 1974. Lembremos, ainda, uma música mais recente, interpretada por Ivete Sangalo, dessa forma: “Eu sou o lobo mal/ Vou te comer/ Vou te comer/ Vou te comer...”, que também provavelmente não passaria pela censura moral no período mencionado.

Além destas músicas com letras mais explícitas, certamente também não passaria pela censura moral dos anos de 1969 a 1974, ou seja, seria censurada por conter conotações morais em sua letra, além de vista como contrária à moral vigente e aos bons costumes, no argumento dos censores, uma canção que foi muito executada até bem pouco tempo, sob a interpretação da dupla sertaneja Leandro e Leonardo, intitulada *Cumpade e cumade*. Uma canção que dizia o seguinte, entre seus versos: “[...]/ Entra na roda e rebola/ Rebolando sem parar/ É gera, gera, geração coca-cola/ Molha a calça toda hora, de tanto se esfregar/ [...]/ É gera, gera, geração anos 60/ Que quase se arrebeta de tanto se esfregar/ Então requebra, esfrega, requebra, esfrega no cumpade/ Que ele levanta e acende e acende, o fogo da cumade/ [...]”. Quer dizer, provavelmente seriam emitidos pareceres, pelos censores, onde seria relatado que, na verdade, o cumpade e a cumade da canção em epígrafe, eram alusões explícitas aos órgãos genitais masculino (cumpade) e feminino (cumade).

Os exemplos de canções executadas nos dias de hoje e que teriam suas letras censuradas pela censura moral, caso tivessem sido produzidas nos “anos de chumbo” do regime militar brasileiro, são muitos e nos mais variados gêneros ou estilos. Pra não nos alongarmos muito, vamos apresentar só mais dois exemplos de canções (uma de forró e outra sertaneja, ambas comentando a gentileza de uma vizinha em ceder sua garagem) que foram produzidas e interpretadas até pouco tempo, e que apesar de terem letras mais implícitas, também não passariam pela censura moral. A primeira, foi interpretada pela banda de forró chamada *Capu de Fusca*, em que o personagem presente na letra comenta a gentileza de sua vizinha que lhe cedeu sua garagem, apesar de pequena, para ele guardar o fusca que acabou de comprar. No entanto, em virtude de a garagem ser muito pequena e só caber um carro de cada vez, ou o dele ou o da vizinha, diz o personagem no refrão da letra musical, referindo-se aos momentos em que a vizinha guardava o fusca dele na garagem dela e ao movimento de entrada e saída de seu fusca e do carro da vizinha na pequena garagem: “Quando eu tirava/ Ela metia/ Quando eu metia/ Ela tirava/ Quando eu tirava/ Ela metia/ Na sua garagem meu fusquinha todo dia”. Já a segunda, intitulada *A Garagem da vizinha*, de autoria de Jairo Góes e Edymar Neves, é uma moda sertaneja de ritmo dançante, com esta letra abaixo:

Lá na rua onde eu moro/ Conheci uma vizinha/ Separada do marido/ E está morando sozinha/ Além dela ser bonita/ É um poço de bondade/ Vendo meu carro na chuva/ Ofereceu sua garagem/ Ela disse: “ninguém usa/ Desde que ele me deixou/ Dentro da minha garagem/ Teia de aranha juntou/ Põe seu carro aqui dentro/ Se não vai enferrujar/ A garagem é usada/ Mas seu carro vai gostar”/ Ponho o carro, tiro o carro/ A hora que eu quiser/ Que garagem apertadinha!/ Que doçura de mulher!/ Tiro cedo, ponho à noite/ E também de tardezinha/ Estou até trocando o óleo/ Na garagem da vizinha/ Só que meu possante tem/ Uma linda carretinha/ Que eu uso pra vender coco/ Na minha cidadezinha/ Mas a garagem é pequena/ E o que é que eu faço agora?/ O meu carro fica dentro/ Os cocos ficam de fora/ A minha vizinha é boa/ Da garagem vou cuidar/ Na porta o mato cresceu/ Dei um jeito de podar/ A bondade da vizinha/ É coisa de outro mundo/ Quando não uso a da frente/ Uso a garagem do fundo/ Ponho o carro, tiro o carro/ Na hora que eu quiser/ Que garagem apertadinha!/ Que doçura de mulher!/ Tiro cedo, ponho à noite/ E também de tardezinha/ Estou até trocando o óleo/ Na garagem da vizinha...³²⁶

Certamente, letras como estas citadas acima, se tivessem sido compostas durante os “anos de chumbo” da ditadura militar não passariam pela censura moral que pairava sobre a música popular brasileira naqueles tempos. Como aconteceu, por exemplo, com esta simples letra mostrada abaixo, intitulada *A barata*, de autoria de Ernando Bonfim, pseudônimo de

³²⁶ Letra musical disponível em: <http://www.beakauffmann.com/mpb_a/a-garagem-da-vizinha.html>. Acesso em: 15 ago. 2010.

Ernando dos Santos, censurada em 1974, mesmo depois de já ter sido gravada pelo autor dois anos antes em São Paulo.

CHÔ CHÔ BARATA
A BARATA TÁ DANADA
NO PEZINHO DELA
CHÔ CHÔ BARATA
A BARATA TÁ DANADA
NA PERNINHA DELA
CHÔ CHÔ BARATA
A BARATA TÁ DANADA
NO JOELHO DELA
CHÔ CHÔ BARATA
A BARATA TÁ DANADA
NA CINTURA DELA
MENINA SAPECA TAÍ
NÃO SABE QUEM EU SOU
EU LHE DOU TUDO QUE EU TENHO
MAS QUERO SEU AMOR.

Em março de 1974, o próprio Ernando Bonfim escreveu ao chefe do SCDP de Brasília, comunicando-lhe que tinha uma música chamada *A barata*, que havia sido censurada antes, em São Paulo, mas também, liberada e gravada no ano de 1972. No entanto, por motivos que ele desconhecia, agora ela “foi vetada há poucos dias, sendo que não fala em política [e] é uma letra super leve, inclusive é folclore do Recôncavo Baiano”. Em seguida, ele argumenta que há doze anos vinha lutando por um sucesso. Por isso, implora e suplica “pelo amor de Deus”, ao chefe do SCDP, para que libere a referida letra, dizendo:

Peço a V. S^a que compreenda a minha situação, pois sou um homem de muitas responsabilidades, tendo mulher e filhos para sustentar. Caso V. S^a libere a mesma, eu ficaria-lhe muito grato, pois venho lutando há 12 anos por um sucesso, sem conseguir, [e] por isso peço a sua compreensão, por favor, para que libere esta letra, uma vez que já foi censurada e liberada em São Paulo.

Portanto, peço a sua compreensão pelo amor de Deus, para que a mesma seja liberada.³²⁷

Talvez comovido e sensibilizado pelo forte apelo presente neste documento destacado acima, a letra musical de *A barata*, recebeu em 09 de abril de 1974, a homologação com o carimbo de “APROVO”, do chefe da Seção de Censura de Teatro e Congêneres, responsável pelo Serviço de Censura da Divisão de Censura de Diversões Públicas, em Brasília, F. V. de Azevedo Netto.³²⁸ Portanto, ao enfatizarmos o uso da censura política sobre a música popular brasileira de protesto, no período de 1969 a 1974, não estamos negando,

³²⁷ Pedido de liberação da letra musical *A barata*, feito pelo compositor Ernando Bonfim ao chefe do SCDP da DCDP, de 25 mar. 1974.

³²⁸ Parecer de homologação da letra musical *A barata*, dado pelo chefe da SCTC-SC/DCDP, F. V. de Azevedo Netto, de 09 abr. 1974.

com isso, que houve também censura moral sobre as músicas desse período. Porém, esta ocorreu com mais intensidade fora desse período, como podemos perceber nos pareceres de 1975 sobre as canções intituladas *A filha de Mané Bento* e *Severina Xique Xique*, ambas de autoria de João Gonçalves e Genival Lacerda, e gravadas por este último.

Sobre a segunda composição, *Severina Xique Xique*, a letra assinala, entre seus versos, o seguinte: “Quem não conhece Severina Xique Xique/ Que botou uma boutique/ Para a vida melhorar/ Pedro Caroço, filho de Zé Vagamela/ Passa o dia na esquina/ Fazendo aceno pra ela/ Ele tá de olho é na boutique dela/ Ele tá de olho é na boutique dela”. E continua, dizendo: “Antigamente Severina coitadinha/ Era muito pobrezinha/ Ninguém quis lhe namorar/ Mas, hoje em dia/ Só porque tem uma boutique/ Pensam em lhe dá trambique/ Pedro quer lhe paquerar/ Ele tá de olho é na boutique dela/ Ele tá de olho é na boutique dela [...]”.³²⁹ Já a letra de *A filha de Mané Bento*, apresenta estes versos abaixo:

A filha de Mané Bento/ Agora não sei por quê/ Inventou uma conversa/ Não se cansa de dizer/ Na frente do seu irmão/ Que já vive envergonhado/ Grita pra rapaziada/ O que é bom tá guardado/ O que é bom tá guardado/ O que é bom tá guardado/ Mas eu dou ao Chico Véio/ Porque é meu namorado/ Quem não entendia bem/ O que era o bom guardado/ Seguiram os passos dela/ No caminho do roçado/ Ela tava numa moita/ Com uma gaiola de lado/ E um periquitinho verde/ Para dar ao seu namorado/ O que é bom tá guardado/ O que é bom tá guardado/ Mas eu dou ao Chico Véio/ Porque é meu namorado.³³⁰

Em ofício de junho de 1975, da chefe do SCDP do Ceará – Maria Iranilde da Silva Batista – ao diretor da DCDP, foi solicitado que estas duas músicas, já gravadas e conhecidas do público nordestino, fossem apreciadas pela DCDP, tendo em vista que aquela superintendência regional vinha recebendo “várias reclamações das famílias cearenses sobre a divulgação das mesmas”. Neste parecer, elaborado justamente no dia 13 de junho de 1975, ou seja, no dia Santo Antônio e num período bem próximo as festas de São João, podemos vislumbrar o quanto a letra musical pode ter sido divulgada e, por outro lado, atraído à ira de pessoas mais conservadoras da sociedade nordestina em geral, e cearense em particular, no sentido de que a música fosse proibida. Foi acrescentado no ofício o esclarecimento de “que as palavras ‘boutique’ e ‘piriquito’, constantes nesta[s] letra[s] tem dúbio sentido”,³³¹ ou seja, que estariam sendo usadas no sentido de órgão genital feminino e não no sentido de uma pequena loja, algum tipo de passarinho, ou coisas do gênero.

³²⁹ Letra musical disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Severina_Xique_Xique_-_Genival_Lacerda_1.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2010.

³³⁰ Letra musical disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/genival-lacerda/a-filha-de-mane-bento.html>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

³³¹ Documento disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Severina_Xique_Xique_-_Genival_Lacerda_1.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2010.

Em um memorando do chefe da SCC (Seção de Coordenação e Controle), José Carlos M. Rodrigues, ao Diretor da DCDP, apesar de ser informado que nada constava em relação às referidas letras musicais, foi sugerido que as letras musicais supracitadas fossem encaminhadas a SCTC (Seção de Censura de Teatro e Congêneres) “para a devida apreciação”.³³² Quando das apreciações, porém, foi escrito à mão no próprio ofício recebido da chefe do SCDP/SR/CE, que “a letra ‘A filha de Mané Bento’ já fora liberada anteriormente, conforme parecer n.º 5.091/75”. Sobre a letra de *Severina Xique Xique*, o censor Corrêa Lima, em seu parecer – mostrando uma certa admiração por esta canção – diz ter tido o cuidado de consultar uma colega nordestina a respeito do assunto e por isso nada opôs, mantendo a liberação da mesma, tendo em vista também que já havia sido difundida até mesmo na capital do país. Além de dizer que a música faz parte da integração da nacionalidade, como descrito abaixo:

SEVERINA XIQUE XIQUE é um texto musical brasileiro, e, ao que tudo indica, o autor é também brasileiro, assim como sua linguagem é brasileira. É a alma ou expressão popular em termos de música.

No que diz respeito ao respectivo texto – do ponto-de-vista censório – nada [tenho] a opôr, daí haver consultado uma colega, das plagas nordestinas, a respeito. Afirma ela que não há qualquer dissonância de sentido com o vocábulo “boutique” (ou algo parecido na grafia), sendo esta a razão pela qual sugiro [que] seja mantido a sua liberação, uma vez que a dita música já está difundida até mesmo na capital do país – Brasília. Apenas convém ressaltar que a música é um veículo de integração da nacionalidade...³³³

Já a censora Maria Luiza Barroso Cavalcante também faz menção, em seu parecer, ao fato de a música *Severina Xique Xique* já ter sido liberada antes pelo SCDP do Ceará e que, em relação ao sentido dubio da palavra “boutique”, seria preciso ouvir, ainda, a gravação da referida letra musical, conforme está a seguir:

Constato que a referida letra musical já foi gravada, [e] conseqüentemente teria sido liberada pela divisão regional.

[...]

Quanto ao mérito do problema, isto é, o conteúdo da música, não posso julgar apenas pela leitura da letra se o sentido dado à palavra boutique é malicioso. Seria preciso, pelo menos, ouvir a gravação.³³⁴

Portanto, apesar de ter existido uma atuação maior da censura política sobre a música popular de protesto entre 1969 e 1974, isso não quer dizer que não tenha ocorrido nenhum caso de censura moral dentro desse mesmo período, como se deu também com a música

³³² Documento disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Severina_Xique_Xique_-_Genival_Lacerda_2.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2010.

³³³ Documento disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Severina_Xique_Xique_-_Genival_Lacerda_2.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2010.

³³⁴ Documento disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Severina_Xique_Xique_-_Genival_Lacerda_2.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2010. Grifo no original.

Teima, de Francis Hime e Ruy Guerra, censurada em 1973 no Estado da Guanabara. Para a qual foi solicitada em Brasília, pela Phonogram, em 29 de agosto, “reexaminar e afinal liberar, para gravação, o anexo texto poético da obra lítero-musical “TEIMA”, de Francis Hime e Ruy Guerra [...]”.³³⁵ No parecer de 04 de setembro, do censor Paulo Leite de Lacerda, foi mantido o veto devido ao último verso do último trecho de sua letra, que dizia: “HÁ, POUCO ME IMPORTA/ O TEU HORROR/ E O TEU PRAZER/ SE UMA VEZ MAIS/ TU VAIS GRITAR/ DENTRO DE MIM/ COMO SE FOSSE MEU”. O que foi visto como uma “ligação homossexual”. Como podemos perceber de forma mais clara segundo as próprias palavras do censor, que assim se expressou sobre esta letra e seu último verso:

A presente composição parece querer lamiriar um amor perfeito, mas perdido. O último verso, no entanto, usando o [pronome] possessivo meu, suscitará interpretação dúbia, podendo-se até imaginar tratar-se de uma ligação homossexual. Assim sendo, opino pela não liberação.³³⁶

No entanto, em outro parecer, a censora Maria Luiza Barroso Cavalcante sugeriu que a música fosse “divulgada em ambientes com acesso a maiores de dezoito anos”, pois, por não acreditar que a mesma poderia ser encarada “como atentatória à moral, apenas seria recomendável restringi-la a um público adulto”, segundo ela.³³⁷ Dessa forma, em novembro de 1973, a música acabou recebendo um parecer com classificação etária a partir de dezoito anos, como foi assinalado na conclusão do parecer mencionado, dessa forma:

Em virtude da presente letra musical se apoiar em tema de natureza sensual, sugerindo uma ligação amorosa vivida de maneira intensa, forte e absorvente, cremos não ser recomendável sua divulgação a um público menor, ainda não totalmente esclarecido. Isto posto, sugerimos [que] seja liberada, limitando-se sua execução em recintos aos quais seja vedado o acesso a menores de DEZOITO ANOS.³³⁸

Até mesmo o uso de palavras como “droga (s)”, não podia aparecer em letra de música, devido à censura moral, como podemos perceber na música *Espectros-Sapiens*, que dizia: “Mil drogas as vezes nada/ Embaraçadas tentando alcançar/ A circunferência do caos/ Sendo causada pelas tomadas/ Das notas do giramundo rotuladas no prazer”. Esta canção teve a sua liberação negada em abril de 1973, segundo documento do diretor da DCDP, Rogério Nunes, o qual apontou que “a letra musical denominada ‘ESPECTROS-SAPIENS’, de autoria

³³⁵ Pedido de reexame da letra musical *Teima*, de Francis Hime e Ruy Guerra, feito pela gravadora Phonogram, de 29 ago. 1973.

³³⁶ Parecer n.º 7.304/73, do TC Paulo Leite de Lacerda, de 04 set. 1973. Grifo no original.

³³⁷ Parecer de n.º 7.135/73, da TC Maria Luiza Barroso Cavalcante, de 04 de set. 1973.

³³⁸ Parecer de n.º não legível, dos TCs Jacira da Costa França, Zuleika Santos, Gracioto Moreno da Silva e João Camelier, de 21 nov. 1973.

de Afonso E. O. Coelho, teve negada a sua liberação [...]”.³³⁹ Todavia, a mesma letra musical foi aprovada depois que trocou a palavra “drogas” pela palavra “rumos”, com o trecho modificado para: “Mil rumos as vezes nada”.³⁴⁰ A censura moral também se abateu sobre a música *Não tem grilo, não*, em virtude das palavras “poxe” e “grilo”, como percebe-se no parecer emitido pelo técnico de censura Corrêa Lima, em junho de 1973: “Em vista de a letra em exame conter duas expressões de vulgaridade – ‘Poxe’ e ‘Grilo’ – sendo que a primeira quando cantada, poderá ser substituída instintivamente pelo baixo calão ‘Porra’, sugiro a devolução do texto à autora para a substituição dos respectivos termos”.³⁴¹ Já a música *Libertino-libertino*, de Antônio Leão Júnior e Paulo Menegazzo, teve escrito à mão no seu parecer de abril de 1973, a frase: “Negada a Liberação [...]”. Além de dois versos sublinhados, como podemos perceber no trecho a seguir: “Eu sou um libertino/ Um libertino latino-americano/ Vou latindo em plena noite/ [...] / Mergulhando em berço esplêndido/ Borbulhando em mar etéreo”.³⁴²

Também podemos incluir dentro da censura moral, referências à prostituição, como podemos perceber em um parecer de agosto de 1973, sobre a letra musical *Eu sou assim*, de Gianfrancesco Guarnieri e Toquinho. Além de sua “mensagem” ter sido vista como “negativa” e a “linguagem” como “subliminar”, a censora Jacira da Costa França assim se expressou sobre a referida letra: “Trata-se de uma explosão de negativismo e pessimismo, para justificar um ‘modus vivendi’ socialmente condenável. A letra, em nenhuma parte, atenua a forma realista e negativa com que é abordada a temática, onde valores morais são contrapostos a uma verdadeira apologia da prostituição. Sugerimos a não liberação [...]”. Provavelmente devido ao trecho que dizia: “Sou assim, sou muito esperta, mais vale renda certa que suspiros de amor/ [...] / Tirei do meu caminho a compaixão, amar não diz mais nada para mim”.³⁴³

Destarte, não era só a censura política que superdimensionava o conteúdo das letras musicais, a censura moral também fazia esse superdimensionamento em relação às letras musicais. Em parecer de abril de 1974, a técnica de censura Zuleika Santos, que considerou o homossexualismo como anormalidade e prática anti-social, deu o seguinte parecer sobre a música *Desespero*, de Odair José: “A presente letra torna-se inconveniente pela razão óbvia,

³³⁹ Informação n.º 272/73, do diretor da DCDP, Rogério Nunes, de 18 abr. 1973.

³⁴⁰ Parecer s/n.º, do chefe da SCTC/SC/DCDP, F.V. de Azevedo Netto, de 23 abr. 1973.

³⁴¹ Parecer n.º 4.029/73, do TC Corrêa Lima, de 19 jun. 1973.

³⁴² Parecer n.º 2.427/73, do chefe da SCTC/SC/DCDP, F.V. de Azevedo Netto, de 24 abr. 1973. Trechos grifados no original.

³⁴³ Parecer n.º 6.850/73, da TC Jacira da Costa França, de 27 ago. 1973.

concludente e flagrante de uma anormalidade confessa e aceita, em difusão do homossexualismo, prática considerada anti-social”. Dessa forma, sugeriu a sua não liberação com base na alínea “c”, do artigo 41, do Decreto 20.493, de 1946, em que se inseria “todo o texto desta letra”, na opinião dessa censora. Entretanto, não é o que percebemos quando olhamos alguns versos da referida letra, que se referem mais às discussões cotidianas presentes na vida de muitos casais:

VOCÊ DIZ A TODO INSTANTE/ QUE EU NÃO SOU, MEU BEM/
AQUILO QUE APARENTO SER/ DIZ ATÉ QUE EU NÃO SOU HOMEM
BASTANTE/ PRA CONSEGUIR/ DO MEU LADO TER VOCÊ/ [...] E
DESSE JEITO, JÁ NÃO TEM MAIS JEITO/ ESTOU CANSADO DE
OUVIR OFENSAS/ VOCÊ DIZ QUE OS MEUS AMIGOS
REPRESENTAM MUITO MAIS/ DO QUE DEVERIA SER/ DIZ ATÉ
QUE NÃO DEMORA MUITO TEMPO/ QUEM SOU EU TODO MUNDO
VAI SABER/ SEU DESESPERO ME DAR PENA/ [...].³⁴⁴

Portanto, a censura moral também atuou, como já dissemos, entre 1969 e 1974. Que o diga o cantor e compositor Odair José, por exemplo, que teve várias músicas censuradas no período em virtude de suas letras abordarem questões ligadas ao homossexualismo, à prostituição, ao sexo, ao uso de anticoncepcionais etc. Em abril de 1973, ele teve sua música intitulada *Em qualquer lugar*, em parceria com Fernando Adour, vetada por motivação moral pelo Serviço de Censura da Guanabara. A qual dizia em seus versos, o seguinte:

SE VOCÊ QUISER
A GENTE PODE AMAR
NO MEIO DESTE MUNDO
EM QUALQUER LUGAR
MESMO QUE POR PERTO EXISTA TANTA GENTE
[...]
POIS A GENTE AMA
A GENTE AMA
A GENTE AMA ATÉ DEMAIS
E QUANDO SE TEM UM GRANDE AMOR
EM QUALQUER LUGAR A GENTE FAZ
MESMO EM MEU CARRO
PARADO EM UM JARDIM
DEBAIXO DO CHUVEIRO
VOCÊ SORRIR PRA MIM
SE VOCÊ QUISER
FICAR EM NOSSO LEITO
POSSO PROMETER
FAZER DO MESMO JEITO.³⁴⁵

³⁴⁴ Parecer n.º 14.695/74, da TC Zuleika Santos Andrade, de 25 abr. 1974.

³⁴⁵ Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Em_qualquer_lugar_-_Odair_Jose_3.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2010.

Em maio do referido ano, João Carlos Muller Chaves, advogado da gravadora Phonogram, entrou em Brasília com um pedido de reexame da letra, solicitando “examinar e afinal liberar, em grau de recurso, o anexo texto poético de obra musical, intitulada ‘EM QUALQUER LUGAR’, de Odair José, vetado pelo Serviço de Censura da Guanabara”.³⁴⁶ No dia 10 daquele mês, o técnico de censura Dalmo Paixão deu o seu parecer mantendo a “NÃO LIBERAÇÃO” desta canção. A mesma foi vista como tendo uma “mensagem negativa”, uma “linguagem”: “Licenciosa, manifestando prática sexual”, e o seguinte “enredo”: “Ao dirigir-se à pessoa amada, [o] personagem dispõe-se à prática sexual, em quaisquer condições, a fim de agradar ao outro”. Por isso, pela natureza da comunicação presente na canção em epígrafe, ele opinava “pela sua não liberação, invocando o Dec., 20.493/46, art. 41, letra ‘a’”.³⁴⁷ Quatro dias depois, Rogério Nunes, diretor da DCDP, solicitava ao superintendente regional do DPF/GB que informasse a J. C. Muller Chaves, da Phonogram, que a letra musical *Em qualquer lugar*, examinada em grau de recurso, teve negada a sua liberação.³⁴⁸

No dia 25 de maio, o representante da Phonogram entrou com outro pedido de exame, informando que o texto “foi modificado por seus autores, de forma a poder ser liberado”.³⁴⁹ No mesmo dia, o texto recebeu o encaminhamento do chefe do SCDP da Guanabara, Oresto Mannarino, para o diretor da DCDP, anexando três exemplares “da referida obra musical, ora modificada pelos seus autores”.³⁵⁰ Em seguida, foi emitido mais um parecer não favorável a liberação da referida letra pelas censoras Hellé Carvalhêdo, Marly de Albuquerque e Myrtes Pontes, que se expressaram assim, considerando irrelevante a modificação feita: “A letra musical ‘Em qualquer lugar’, [...] examinada em grau de recurso, dada a sua proibição anterior, volta a este Serviço, com alguma modificação. A alteração foi considerada por nós irrelevante, face a permanência do atentado ao pudor e exaltação ao amor livre”. Por isso, sugeriram a “não liberação” da mesma com base também no mesmo decreto de 1946.³⁵¹

³⁴⁶ Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Em_qualquer_lugar_-_Odair_Jose_1.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2010.

³⁴⁷ Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Em_qualquer_lugar_-_Odair_Jose_1.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2010.

³⁴⁸ Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Em_qualquer_lugar_-_Odair_Jose_2.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2010.

³⁴⁹ Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Em_qualquer_lugar_-_Odair_Jose_2.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2010.

³⁵⁰ Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Em_qualquer_lugar_-_Odair_Jose_2.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2010.

³⁵¹ Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Em_qualquer_lugar_-_Odair_Jose_3.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2010.

No dia 11 de junho, o diretor da DCDP comunicava ao superintendente do DPF/GB, que em atenção aos termos do ofício enviado por este último, a letra musical de autoria de Odair José e Fernando Adour “teve, mais uma vez, negado o provimento do recurso, [e] em consequência, [foi] mantida a interdição, da referida letra, imposta pelo SCDP/GB”, solicitando assim, informar ao interessado sobre a decisão.³⁵² No dia 12, o insistente João Carlos Muller Chaves, “confiante no deferimento”, novamente entrava com outro pedido de revisão, em que esclarecia que a música já havia sido vetada na DCDP, em grau de recurso, “sendo agora apresentada com modificações procedidas pelos autores”.³⁵³

Dois dias depois, F. V. de Azevedo Netto, chefe da SCTC da DCDP, informa ao chefe do SCDP, com uma certa irritação: “esta é a terceira vez que o interessado interpõe recurso ao Sr. Diretor da DCDP, [...] sendo que as duas últimas em contraposição a despacho da mesma autoridade – em total e flagrante desrespeito ao disposto no Art. 9.º (caput) e Parág. 2.º, da Lei 5.536, de 21.11.68”, verificando-se “a inoportunidade do recurso em causa [...]”.³⁵⁴ Mesmo assim, foi emitido outro parecer, também favorável a “não liberação” da letra. Neste, foi destacado que a “linguagem era insinuante”; a “mensagem negativa”, pregando a “prática do ato sexual em qualquer lugar”; e o seguinte “enredo”: “O indivíduo convidando a sua amada para a prática do sexo em lugares vários, como no jardim, no carro e na própria cama, em desconhecimento do decoro público”. Na “conclusão”, os censores José Andrade, Joel Ferraz e Antônio Ferreira, se manifestaram contra a liberação do veto, da seguinte forma:

Mais uma vez encaminhada à Censura, em grau de recurso, a presente letra musical, mesmo tendo sofrido pequenas modificações musicais, continua atentando flagrantemente contra dispositivos censórios, como o art. 1.º do Dec.-lei n.º 1.077/70 e art. 41, alínea a, do Dec. 20.493/46. Ante o examinado, só temos a nos manifestar contra a liberação da letra musical em epígrafe.³⁵⁵

Como das outras vezes, novamente o diretor da DCDP, Rogério Nunes, comunicou ao superintendente do DPF/GB, informando-lhe que “comunicasse ao interessado a providência” tomada pela DCDP, tendo em vista que “a letra musical supracitada, de autoria de Odair José e Fernando Adour, teve, mais uma vez, negada a sua liberação, apesar das

³⁵² Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Em_qualquer_lugar_-_Odair_Jose_3.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2010.

³⁵³ Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Em_qualquer_lugar_-_Odair_Jose_3.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2010.

³⁵⁴ Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Em_qualquer_lugar_-_Odair_Jose_3.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2010.

³⁵⁵ Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Em_qualquer_lugar_-_Odair_Jose_4.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2010.

alterações feitas pelo[s] interessado[s], já que continua infringindo a legislação vigente”.³⁵⁶

Desse modo, diferentemente de Paulo Cesar de Araújo (2007), percebemos que as músicas de Odair José, por exemplo, entre outros compositores chamados de bregas ou cafonas, eram censuradas mais por tratarem de questões morais, e não políticas.

Portanto, como já ressaltamos anteriormente, não estamos negando que a censura moral tenha atuado bastante, também, no período de 1969 a 1974. No entanto, na nossa concepção, foi nesse período mencionado que a censura política da DCDP atuou com mais vigor sobre as letras musicais com conotações de protestos mais voltados para a política. Isso não quer dizer, como já assinalamos também, que não tenha ocorrido caso de censura política, fora desse período. Todavia, é fora desse recorte temporal que visualizamos uma atuação maior da censura da DCDP sobre as letras musicais que tratavam de questões morais. Foi o que aconteceu, por exemplo, com uma canção de autoria de Moacir Santos, vetada em 1977, por falar em pepino (BERG, 2002, p. 102), na medida em que o censor logo associou a palavra “pepino” ao órgão sexual masculino, condenando estes versos abaixo:

O pepino português
Agora está subindo
Cada vez fica mais caro
Mas o povo está pedindo
Plantei pepino grosso
Plantei pepino fino
As freguesas fazem fila
Na hora que venho vindo
Tem freguesa que de longe
Ao me ver já vem sorrindo
Pelo sorriso eu já sei
Que ela vai querer pepino.

Quer dizer, uma simples menção ou associação há um tema considerado tabu, como o sexo, era motivo de veto, pois, conforme Creuza Berg o sexo enquanto matéria íntima não se coadunava com diversão pública, visto que eram “vetadas [até] mesmo insinuações sobre o tema”. Como esta canção de Moacir Santos, que “foi vetada pelo TC Yoshimi S. Kanaiyama, sob a alegação de dar ‘margem a interpretações maliciosas’” (BERG, 2002, p. 102).

³⁵⁶ Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Em_qualquer_lugar_-_Odair_Jose_4.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2010.

4.3 – FORMAS DE RESISTÊNCIA À CENSURA POLÍTICA DA MÚSICA DE PROTESTO

Eu sou a mosca, que pousou em sua sopa/ Eu sou a Mosca, que pintou pra lhe abusar/ Eu sou a mosca, que perturba o sono/ Eu sou a mosca, no seu quarto a zumbizar/ E não adianta vim me detetizar/ Pois nem o D.D.T. pode assim me exterminar/ Porque cê mata uma e vem outra em meu lugar/ [...] “Atenção, eu sou a mosca/ A grande mosca/ A mosca que perturba o seu sono/ [...] Observando e abusando/ Olhe pro lado agora/ Eu tô sempre junto de você/ ‘Água mole em pedra dura tanto bate até que fura’/ ‘Quem lhe?/ Quem lhe?’/ ‘A mosca, meu irmão [...]’”.

Raul Seixas, *Mosca na sopa* (1973).

Como formas ou atos de resistência à censura política de suas canções, os compositores e/ou cantores se utilizaram de várias artimanhas na tentativa de fazer com que o sentido de contestação presente nos versos de suas letras musicais passassem despercebidos pelos censores. O autor Dilmar Miranda destacou que os anos pós AI-5 são marcados pelo recrudescimento da censura, mas, segundo o mesmo:

Se a liberdade de criação é cerceada, obrigando artistas [a] se refugiarem no exílio [voluntária ou forçosamente] como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Geraldo Vandré, ou a viver em permanentes turnês no exterior como Nara Leão, Elis Regina, Edu Lobo, Francis Hime, Baden Powel, Vinícius de Moraes e Toquinho, por outro lado, sua inventividade é desafiada, na medida em que buscam outros caminhos nos embates contra [a censura do] regime militar (MIRANDA, 2009, p. 149).

Ele destaca a importância da alegorização das “letras” das canções nos anos 1970, sobretudo durante os anos de chumbo, como uma das táticas usadas e com base na utilização de metáforas. Ou seja, de acordo com Dilmar Miranda (2009, p. 149-150), pode-se dizer que:

Uma das táticas marcantes da estética da época, ao contrário do protesto engajado mais explícito da década anterior, foi a alegorização das canções, de sentido contestatório menos manifesto. “De olho na fresta” e através de expressivas metáforas, os artistas buscam contornos de sentido capazes, a um só tempo, de passar pelos desvãos dos interditos da censura, bem como representar pulsações de resistência aos tempos cinzentos [do governo Médici].

A ideia de alegorização da resistência por meio de metáforas, e com base na expressão “de olho na fresta”, é usada por Dilmar Miranda no sentido de que os compositores procuravam burlar a censura e passar a mensagem pretendida adiante. Uma expressão já

divulgada por Gilberto Vasconcellos em 1977.³⁵⁷ Ou seja, a música popular brasileira de protesto acabou desenvolvendo um papel de “rede de recados”, conforme expressão de José Miguel Wisnik (2002, p. 123), com o aprofundamento da repressão e da censura no Brasil após a decretação do Ato Institucional n.º 5, em 1968. Com isto, não estamos dizendo que não houve repressão e censura no Brasil antes de 1968, pois a repressão, como frisamos antes, já começou a funcionar desde a efetivação do golpe em 1964. Porém, ela se tornou ainda mais severa a partir do final de 1968, com a imposição do AI-5 e da Lei de Segurança Nacional, que radicalizou a Doutrina de Segurança Nacional. Destarte, do mesmo modo também, foi se formando historicamente na conjuntura política mencionada uma cultura política de resistência à censura política das músicas de protesto, por parte de seus compositores. Afinal, como diz Angela de Castro Gomes (2005) e Rodrigo Motta (2009), em determinados períodos pode aparecer conjuntamente mais de uma cultura política, convivendo e disputando espaço.

De qualquer forma, como assinalou Carlos Guilherme Mota, é difícil retratar processos ocorridos na vida cultural do país entre 1969 e 1974, não só pelas dificuldades teóricas e metodológicas do tema, mas porque, a partir desse momento: “As revisões radicais, observáveis de 1964 a 1969, foram envolvidas num círculo de ferro, e nesse sentido a censura e a autocensura exerceram papel decisivo”. Entretanto, apesar de Mota (1985, p. 258) destacar que “uma crítica só pode ser medida pelos seus produtos críticos, e estes não foram sistematicamente tolerados”, acreditamos que no caso da música, particularmente da música de protesto mencionada acima, seus compositores e letristas conseguiram produzir seus produtos críticos que, mesmo não tolerados, às vezes conseguiam driblar a censura por meio de uma linguagem construída por metáforas. Como destacou Roberto Moura (2001, p. 3-4) em *A censura e a música popular no Brasil*, há uma enorme produção desse período de maior atuação da censura, metaforizada por inteiro, fazendo com que autores como Chico Buarque e outros se transformassem em “exímios cultores da metáfora”, pois, como já dissemos antes, “o que o verso dizia não era exatamente o que o verso dizia”.

Acreditamos, portanto, que o uso da metáfora nas composições das canções de protesto do período de 1969 a 1974, pode ser visto como uma prática ou uma forma de resistência usada por alguns compositores durante a ditadura militar no Brasil para fugir do silenciamento e fazer valer, de certa forma, suas pequenas vitórias. Em outras palavras, após a decretação do Ato Institucional n.º 5 no Brasil, durante o período de 1969 a 1974, os compositores da música popular brasileira de protesto se utilizaram dos recursos da metáfora

³⁵⁷ Ver: VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

para tentar burlar a censura e passar suas mensagens adiante, se manifestando contra a repressão, a imposição da censura musical e toda a conjuntura criada pela ditadura militar brasileira.

Contudo, o uso da metáfora para driblar a censura foi, sem dúvida, a estratégia mais utilizada pelos compositores brasileiros durante a ditadura militar, sobretudo durante os “anos de chumbo”: 1969-1974. Em 06 de abril de 1973, por exemplo, uma composição de autoria de Raul Seixas, intitulada *Mosca na sopa*, foi submetida pela gravadora Phonogram, em grau de recurso, através de seu advogado, para a análise dos censores da DCDP.³⁵⁸ No parecer de 09 de abril, de número não legível, os técnicos de censura Joel Ferraz e Jacira França, depois de qualificarem a letra como tendo uma “mensagem inexistente” e um “tema indefinido”, colocaram a seguinte “conclusão”: “Em que pese a estupidez e o mau gosto, somos pela liberação, já que não atinamos a comprometimentos outros”.³⁵⁹ Entretanto, utilizando os recursos da metáfora Raul faz uma crítica ao regime militar brasileiro e, ao mesmo tempo, presta uma homenagem ou apologia àquelas pessoas que continuavam se engajando na luta armada. Ou seja, apesar das mortes efetuadas pela repressão militar contra àqueles que aderiam à luta armada, era preciso acreditar que mesmo assim iriam aparecer outras pessoas para ocuparem os lugares daquelas que se foram, perturbando o sono dos militares, conforme se depreende de alguns versos de sua letra descritos abaixo:

Eu sou a mosca que pousou em sua sopa/ Eu sou a Mosca que pintou pra lhe abusar/ Eu sou a mosca que perturba o sono/ Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizá/ E não adianta vim me detetizar/ Pois nem o D.D.T. pode assim me exterminar/ Porque cê mata uma e vem outra em meu lugar/ [...] “Atenção, eu sou a mosca/ A grande mosca/ A mosca que perturba o seu sono/ [...] Olha do outro lado agora/ Eu tô sempre junto de você/ ‘Água mole em pedra dura/ Tanto bate até que fura’/ ‘Quem lhe, quem lhe?’/ ‘A mosca, meu irmão’/ [...]”.

Tendo em vista a crítica metafórica desta letra musical, a autora Elaine Barcelos em sua dissertação *A metáfora e a retórica do medo nas letras de músicas de Raul Seixas*, enfatiza o aspecto do “drible à censura” por parte deste compositor e cantor, e vai até mais longe do que as nossas considerações acima sobre a letra de *Mosca na sopa*. Segundo Barcelos (2009, p. 39 e 71) a sigla DDT, na letra em questão, se identifica com o órgão que atuava como centro de investigação e repressão do governo militar: o DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações-Centro de Operações de Defesa Interna), e não

³⁵⁸ Pedido de reexame da letra musical *Mosca na sopa*, feito pelo representante da Companhia Brasileira de Discos Phonogram, J. C. Muller Chaves, de 06 abr. 1973.

³⁵⁹ Parecer de n.º não legível, dos TCs Joel Ferraz e Jacira França, de 09 abr. 1973.

como marca de pesticida usado para eliminar e exterminar insetos. Ou seja, como através da metáfora é possível dizer uma coisa significando outra, a referência à exterminação/eliminação, neste caso, não era em relação aos insetos, e sim à exterminação de pessoas, principalmente daquelas que aderiam à luta armada.

Dessa forma, a “metáfora utilizada nesses versos [acima] possui valor argumentativo, pois sugere a tentativa de persuadir o cidadão, através de sua consciência política, para que ele se sinta forte, reaja e lute contra a censura imposta e contra as repressões governamentais” (BARCELOS, 2009, p. 71). Já a frase “Água mole em pedra dura/ Tanto bate até que fura” – um conhecido ditado popular –, na concepção de Elaine Barcelos também estaria sendo usada como uma expressão metafórica, na medida em que

passa por um processo de transposição do sentido próprio da palavra para o sentido figurativo, visto que “água mole” se associa ao cidadão oprimido, considerado fraco, e “pedra dura”, ao governo ditatorial, considerado forte. Esse verso é persuasivo por tentar fazer com que o cidadão (“água mole”) persista e lute confiante de que pode, um dia, derrubar tal governo (“pedra dura”) e conquistar sua liberdade de expressão (BARCELOS, 2009, p. 71).

Podemos identificar também como uma forma de resistência à censura musical, por parte dos compositores da música popular brasileira de protesto, o uso da cacofonia para tentar passar suas mensagens adiante. Segundo depoimento da censora Odette Martins Lanzioti – que atuou como técnica de censura no SCDP da Guanabara e depois Rio de Janeiro (com a mudança do nome do Estado), entre 1966 e 1980, época em que se aposentou –, no que diz respeito ao uso da cacofonia por parte dos compositores, ela lembra o seguinte, quando perguntada se recordava de alguma letra de algum compositor que chegou a avaliar:

Trabalhando como censora muitas letras chegavam nas minhas mãos, porém passaram tantos anos e foram tantas letras que eu não lembro muito. Eu tenho muita recordação de uma letra chamada “Dois Homens”, que era uma letra que fazia apologia a dois homens, e através da cacofonia foi que eu descobri que os homens homenageados eram o Guevara e o Lamarca, mas não me lembro quem era o autor [...].³⁶⁰

O compósito Raul Seixas, por exemplo – entre outros compositores –, fez uso da cacofonia na letra da música intitulada *Óculos escuro*, retratada anteriormente, onde o “como andar” que aparece no verso “Tanto pé na nossa frente que não sabe **como andar**”, também estava designando, ao mesmo tempo, o ato de “comandar”. Ou seja, com o sentido do verso ficando assim: “Tanto pé na nossa frente que não sabe **comandar**”, como foi percebido pelos próprios censores que acabaram por vetar a referida letra. Esse detalhe apontado por nós,

³⁶⁰ Disponível em: <[http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Dona Odete.pdf](http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Dona%20Odete.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2010.

também foi percebido por Paulo dos Santos (2007, p. 103), o qual menciona que “os censores acreditavam que os compositores haviam utilizado certas palavras com duplo sentido, ‘como andar’ referindo-se [a] ‘comandar’”.

Ainda sobre a letra desta música, também foi destacado por Paulo dos Santos (2007, p. 103), que o refrão da letra inicial enviada por Raul para a censura, e que dizia: “Quem não tem colírio, usa óculos escuro/ Quem não tem papel, dá recado pelo muro/ Quem não tem presente, se conforma com o futuro”, indicava duas coisas importantes. Primeiro, indicava “a importância dos recados deixados nos muros, como ‘abaixo a ditadura’ [e outros do gênero], destacados como verdadeiras mensagens ao povo em geral”. Em segundo lugar, indicava que “muitos, presos ou não, mesmo sofrendo pressões ou repressões, se conformavam com dias melhores”, ou seja, como não tinham presente acabavam se conformando com o futuro. Mas também, acreditando em um futuro melhor, podemos acrescentar.

Outra forma de resistência utilizada pelos compositores/cantores brasileiros da música popular de protesto, entre 1969 e 1974, foi a própria organização e separação dos versos na estrutura da letra musical, onde muitas vezes a rima de um verso anterior parecia não combinar com a outra do verso posterior, fazendo com que a contestação parecesse bastante amenizada, como foi utilizado por Gonzaguinha e Carlos Lyra, entre outros, em *É preciso* e *O segredo*, respectivamente (como veremos adiante). Outra forma de resistir à censura musical que incidia sobre as canções, era aproveitando a melodia de uma composição já censurada, porém com uma letra bastante semelhante a que havia sido censurada, como fez Odair José quando compôs a letra de *Noite de desejos*, aproveitando a melodia de *A primeira noite de um homem* (ARAÚJO, 2007, p. 59).

Além disso, outro capítulo da resistência dos músicos populares brasileiros às arbitrariedades do período da ditadura militar no Brasil ocorria quando eles se atreviam a cantar em seus shows as músicas proibidas pela censura, como aconteceu com Chico Buarque e com Odair José. Conforme Paulo Cesar de Araújo (2007, p. 64): “Nas apresentações de Chico Buarque [...] a platéia universitária pedia para ele cantar *Cálice* ou *Apesar de Você*; e Chico Buarque cantava. Nos shows de Odair José pelos subúrbios e cidades do interior, a massa exigia que ele cantasse *Pare de tomar a pílula*; e Odair José também cantava”. Em relação a Chico Buarque e à música *Cálice*, por exemplo, isso ocorreu no Festival Phono 73, como destacamos anteriormente no capítulo 1, onde Chico Buarque (ao lado de Gilberto Gil), teve os seus microfones desligados quando da apresentação da canção mencionada. Como esta música estava censurada e não era permitido mencionar a sua letra, os dois compositores/cantores passaram a “balbuciar”, de certa forma, a letra de *Cálice* inserida em

sua melodia, fazendo com que os censores presentes desligassem o som dos microfones. O que também pode ser visto como uma forma de resistência, pois apesar de não estarem cantando exatamente a letra de *Cálice*, pelos balbucios e palavras aparentemente desconexas que foram empregadas, o público presente sabia de qual letra e música se tratava.

Já em relação a Odair José ocorreu um episódio semelhante envolvendo a censura da canção *Pare de tomar a Pílula*, durante um show na cidade de Colatina, interior do Espírito Santo. Ao chegar ao ginásio onde seria realizado o espetáculo, o cantor se deparou com agentes da Polícia Federal que o recordaram de que ele não podia cantar aquela canção, o qual declarou que já estava sabendo e que poderiam ficar tranquilos que ele não iria cantá-la. Porém, com o ginásio completamente lotado, durante o show o público percebeu a demora de Odair José para cantar *Pare de tomar a pílula* – que tinha chegado ao auge do sucesso, antes de ser censurada –, “e começou a pedi-la insistentemente”, de nada adiantando as argumentações do cantor de que não podia cantá-la (ARAÚJO, 2007, p. 54). “Eu dizia pro povo: ‘Me entendam, por favor, eu não posso cantar esta música, ela está proibida e os homens estão aí atrás’. Mas o povo não queria [nem] saber e continuou pedindo... e eu terminei cantando” (ODAIR JOSÉ apud ARAÚJO, 2007, p. 54). O resultado foi que, após o show, Odair José foi conduzido à delegacia de Colatina para prestar depoimento e ouvir mais ameaças dos agentes da repressão (ARAÚJO, 2007, p. 54).

Até mesmo a regravação de uma música já liberada pela censura poderia acarretar uma nova censura sobre a mesma, qualificando o que os censores chamavam de dolo ou deturpação na gravação liberada, o que pode ser destacado como mais uma forma de resistência à censura musical. Em agosto de 1973, por exemplo, três censores destacavam em um parecer, que ao ouvirem a gravação de *Falador passa mal*, de Jorge Bem, interpretada pelo grupo Originais do Samba, a mesma não correspondia “à letra apresentada à Censura, pois que foram incluídas as expressões ‘Zé da Boca’, precedidas de gargalhada, as quais, cantadas repetidamente, em refrão final, resultam em ‘Filho da Puta’”. Dessa forma, acreditavam que estava “perfeitamente configurado o dolo na gravação, sem qualquer responsabilidade do censor, pois esta cabe exclusivamente à gravadora”. Também foi escrito à mão, providenciar “ofício para Brasília, através da superintendência [...] de São Paulo”.³⁶¹ Já no ofício do superintendente regional do SCDP de São Paulo, endereçado ao diretor geral do DPF, foi encaminhado um expediente solicitando para se tomarem “as providências cabíveis” sobre “a deturpação da letra musical intitulada ‘ZÉ DA BOCA’, de autoria de Jorge Bem,

³⁶¹ Parecer s/ n.º, dos TCs do SCDP/SP identificados com os números 336, 339 e 345, respectivamente, de 29 ago. 1973.

gravada pelos ‘OS ORIGINAIS DO SAMBA’ [sic], para a gravadora RCA ELETRÔNICA LTDA., com o título de ‘FALADOR PASSA MAL’³⁶².

Na resposta a este ofício, em parecer de setembro do mesmo ano, do técnico de censura Dalmo Paixão, foi destacado que tendo em vista o exame da referida letra musical “constante do long-play ‘É preciso cantar’, interpretado pelos Originais do Samba, gravadora RCA, disco referente ao ofício [...] da SCDP/SP”, nota-se que “em sua execução final, a pronúncia das expressões ‘Zé da Boca’, título de letra apresentada àquela SCDP e incluída como refrão, sofre, intencionalmente, recurso de cacofonia, ininteligível e que pode vir a insinuar um palavrão”. Foi assinalado, assim, que havia dois caminhos a seguir, na visão do técnico de censura, que ainda atuou como uma espécie de crítico musical ao emitir juízos sobre a qualidade desta música no primeiro caminho apontado. Além de chamar a atenção para uma maior visibilidade da mesma, caso fosse vetada pela censura, e para uma exortação dos músicos do referido grupo.

1. O disco contém vários sucessos já consagrados pelo público, o que sugere grande tiragem de exemplares. Em compensação, a composição e a interpretação de “Falador passa mal”, estão longe de se constituir um sucesso, vez que são desprovidas de musicalidade capaz de sensibilizar o gosto popular. É, portanto, produção de inferior qualidade e quer me parecer que sua inclusão num disco dessa natureza só teria sido possível para completar o espaço de uma de suas faces. Acredito ainda que “disc-jockey” algum venha incluí-la em qualquer parada de sucessos musicais, o que, assim sendo, virá eliminar sua radiodifusão. Considerando tais aspectos, poder-se-ia ignorar oficiosamente o assunto, atitude que viria a eliminar área de atrito entre a Censura e os realizadores da gravação que, apesar desta medida, seriam severamente exortados.

Já o segundo caminho apontado pelo censor Dalmo Paixão, continuou alertando para uma possível promoção da referida música caso se tentasse proibi-la, o que causaria no público um desejo de possuí-la. Ao invés disso, ele sugeriu que fosse baixada uma ordem de serviço interna para se precaver de outras situações semelhantes e de possíveis críticas que poderiam vir da imprensa quando da censura de determinadas letras musicais destinadas aos discos ou aos festivais da canção popular. Isto é, segundo ele:

2. Tentar retirar de circulação ou proibir a vendagem de milhares de discos poderia promover a música em questão. Pessoas de poucos escrúpulos ou desinformadas junto ao meio radialista, poderiam continuar à divulgação da música ou da gravação toda. Divulgar sua proibição tornaria o público desejoso de possuir em sua discoteca um disco censurado, vez que a experiência nos revela o empenho pela posse do “fruto proibido” antes de sua apreensão pelas autoridades.

³⁶² Ofício n.º 4.891/73-SCDP/SR/SP, do superintendente regional do SCDP/SR/SP, Dr. Antônio Brandão Andrade ao diretor-geral do DPF, Gen. Antônio Bandeira, de 30 ago. 1973.

Devemos, em contrapartida, isto sim, considerar o incidente como oportuno e profícuo para que a Censura Federal possa se armar a fim de, resolutamente, antecipar-se a problemas desta natureza. Como exemplo, poderia ser baixada [uma] ordem de serviço interna para que o processamento de liberação de letras musicais destinadas à gravação e aos festivais da canção popular incluísse, em prazo hábil, o acetato ou a fita magnética da composição com a correspondente execução orquestral definitiva, a qual permaneceria nos arquivos da Censura Federal. Este ato, garantido inclusive pela Constituição, permitirá mais amplo alcance da política censória e que, por se servir de ordem de serviço interna, deixará de receber qualquer crítica destrutiva por parte da imprensa.³⁶³

Outra forma de resistência que podemos apontar diz respeito ao próprio ato dos compositores de escreverem – a pedido de suas respectivas gravadoras – para a DCDP (órgão central) e para os SCDPs (órgãos regionais), tentando justificar que aquilo que estava contido em determinada letra musical não tinha nenhum sentido de conotação política ou de contestação à ordem política e ao regime vigente. Foi o que aconteceu, por exemplo, com vários artistas da música popular brasileira de protesto, entre eles, Carlos Lyra, Gonzaguinha, além de Chico Buarque, entre outros. Em julho de 1973, por exemplo, o cantor e compositor Carlos Lira escreveu para a Censura Federal dando “explicações” sobre o sentido de três composições de sua autoria vetadas no Serviço de Censura do Estado da Guanabara – na tentativa de conseguir a liberação das mesmas –, intituladas *Herói do medo*, *O segredo* e *A hora do Desertor*. Sobre o sentido da primeira, de título *Herói do medo*,³⁶⁴ Carlos Lyra se explicou dessa maneira, apresentando-a não como uma canção, e sim um poema musicado:

O poema “Herói do medo” conta a história do escritor francês Montherland, que durante a ocupação da França pelos alemães, repudiou o nacionalismo e louvou a invasão dos estrangeiros; seguindo com a filosofia do personagem, a letra demonstra seu egoísmo, a falta de respeito para com as famílias, culminando com seu completo afastamento da sociedade, para que das sombras de sua solidão responsabilizasse toda a humanidade, inclusive a própria mãe, pelos seus fracassos. Finalmente, quando volta o olhar ao seu passado, se converte em sal, como sucedeu a um personagem da Bíblia que contemplou Sodoma e Gomorra.

Sobre a segunda composição, intitulada *O segredo*, possivelmente foi vista pelos censores como retratando os processos de tortura que eram praticados nos chamados “porões

³⁶³ Parecer n.º 7.357/73, do TC Dalmo Paixão, de 05 set. 1973.

³⁶⁴ Esta letra destaca o seguinte entre seus versos: “[...]/ Com minhas regras eu faço o jogo/ [...]/ E me proclamo meu soberano/ [...]/ Meu rastro assombra os cães de fila/ E rende as preces das mães de família/ Herói do medo, odeio a mãe/ Por ter parido/ E odeio mais a amante/ Por ter amado/ [...]/ Porque as mulheres, são para o herói/ O passatempo estéril dos covardes/ Herói do medo, imolo a vítima/ [...] E aos vencidos (compatriotas)/ O meu desprezo, porque nas derrotas/ Não movo um dedo por impedir/ Com vencedores eu me identifico/ E justifico conquistadores/ Por seu direito extremo de oprimir/ [...] Pretendo ao prêmio sem correr riscos/ E conquistar a glória em luta fácil/ Do comodismo desta moral/ Falta de ação mas pródiga de gestos/ Lanço um olhar ao meu passado/ Me paraliso e me converto em sal”.

da ditadura”, pelo que depreende-se da explicação dada pelo autor mais adiante, e também, pela própria letra musical, que relata:

Como os dedos da criança/ Que se perdem no objeto/ E desmancham seus brinquedos/ Que procuram na matança/ Dos insetos indefesos/ Conhecer os seus segredos/ Como os dedos da criança/ [...] Que te oprimem num abraço/ E te humilham até que em pranto/ Se revele o teu segredo/ Como os dedos da criança/ Que mantém o prisioneiro/ E o atormentam pelo medo/ Na esperança de que o homem/ Pela sede ou pela fome/ Lhes confesse o seu segredo/ Como os dedos da criança/ Que no próprio desespero/ Me torturas até a morte/ Me transpassa com uma lança/ Cortam todos os meus ossos/ Sem saber o meu segredo”.

Carlos Lira relatou que esta letra “conta um fato encontrado amiúde nos anais da psicanálise: a criança que destrói objetos e abre os insetos no sentido de pesquisa dos segredos da vida”. Ele continua sua explicação da letra, dizendo: “A crueldade, na maioria das vezes, de instinto infantil, prossegue no adulto que maltrata a companheira ou seus prisioneiros de guerra para que revelem, não os segredos de estado ou de ordem doméstica, mas o segredo da vida. [...]”. E conclui desta forma o seu argumento, depois de realçar que ele (o requerente) estudou com os jesuítas: “Em vários livros canônicos [...] encontram-se as palavras de Cristo: ‘Transpassaram minhas mãos e meus pés, cortaram os meus dedos...’. A letra da canção repete estas palavras no final, deixando ver que os soldados romanos queriam de Cristo uma maior revelação de seu segredo”. Já quanto ao sentido da letra musical *A hora do desertor*, ele diz que esta referida composição musical “conclama os homens de violência a deporem suas armas e buscar o encontro do amor. A não manchar seu sangue com o sangue do irmão para que finalmente possam morrer na paz. A deserção é simbólica: de um homem comum que deserta das fileiras ‘irregulares’ da violência contra o ser humano e contra si próprio”.

Finalmente, chamando a atenção agora para o conjunto das três letras musicais em questão, ele procura tirar das mesmas a conotação política atribuída a elas pelo SCDP da Guanabara. Então, diz que num exame mais apurado das letras em questão, é possível perceber “que se houvesse uma contestação, não seria nunca de ordem política e sim uma revisão de valores humanos, e que não pretenderia nunca ofender qualquer entidade institucional, porque com isso perderia sua própria integridade de obra artística”. A seguir, ele comenta que rejeita, “por sua própria filosofia pessoal, toda obra de cunho panfletário ou [de] contestação política”. Além de que, assume inteiramente a responsabilidade

por suas obras, obrigando-se a esclarecer e contestar pela imprensa qualquer interpretação de má fé que possa comprometer suas relações com a sociedade a que pertence.

Nestes termos, e esperando sempre um melhor relacionamento entre [os] artistas e os órgãos públicos e oficiais que lhes prestam serviços, pede deferimento.

Atenciosamente,
CARLOS LYRA
Rio, 24 de julho de 1973.³⁶⁵

Estas explicações com argumentos “histórico-filosóficos”, “psicanalíticos” e “canônicos” para o sentido das três letras musicais mencionadas acima, além do comprometimento do autor em desmentir pela imprensa qualquer interpretação de má fé atribuída para as mesmas, parecem ter comovido um pouco os censores da DCDP, que acabaram liberando *Herói do medo* e *O segredo*. Porém, a canção *A hora do desertor* ainda continuou com o veto, possivelmente porque o próprio título lembrava por demais um certo capitão militar, chamado Carlos Lamarca, que desertou do Exército para as fileiras da luta armada contra os próprios membros do regime militar brasileiro. Como podemos perceber também entre os versos de sua letra abaixo, inclusive com alguns grifados no original:

Rompe o tarol/ Soa o clarin/ Por esse mundo afora/ Brilha o punhal/ Mira o fuzil/ Morre ou se rende agora/ [...] É hora de vida ou morte/ [...] É hora de ser mais forte/ Minha guerra em medo se esvai/ Por coragem me fiz desertor/ Mas fugir desse encontro de amor/ Eu não posso mais/ Minha história é uma fuga que trai/ A memória do herói que morreu/ Mas meu sangue manchado do teu/ Eu não quero mais/ Para o tarol/ Cessa o clarin/ É hora de não fugir mais/ [...] É hora de se morrer em paz.

Em 08 de agosto (possivelmente depois de Carlos Lyra ter procurado saber como tinha ficado o resultado do reexame destas três letras), Rogério Nunes, diretor da DCDP, solicitava ao superintendente regional do DPF da Guanabara que informasse ao senhor Carlos Lyra, que a liberação destas letras musicais estavam na dependência do exame das respectivas gravações.³⁶⁶ E no mês seguinte, o mesmo Rogério Nunes comunicou novamente ao superintendente regional do DPF/GB, que estava encaminhando as “letras musicais ‘HERÓI DO MEDO’, ‘O SEGREDO’ e ‘A HORA DO DESERTOR’”, de autoria de Carlos Lira, sendo as duas primeiras aprovadas por esta DCDP, e a última, para as modificações que o autor entender necessárias”. Ou seja, continua o diretor da DCDP, “no sentido de serem excluídos os trechos que podem ser interpretados como uma apologia à deserção, solicitando mandar proceder a entrega ao interessado”.³⁶⁷

Depois de ter sua música intitulada *É preciso* censurada pelo SCDP da Guanabara, Gonzaguinha também escreveu ao chefe do SCDP em maio de 1974, na tentativa de conseguir

³⁶⁵ Pedido de revisão das letras musicais intituladas *Herói do medo*, *A hora do desertor* e *O segredo*, feito por Carlos Lyra ao chefe da DCDP, de 24 jul. 1973.

³⁶⁶ Ofício n.º 674/73-SCTC/SC/DCDP, do diretor da DCDP, Rogério Nunes, ao superintendente do DPF/GB, de 08 ago. 1973. Grifo no original.

³⁶⁷ Ofício n.º 877/73-SCTC/SC/DCDP, do diretor da DCDP, Rogério Nunes, ao superintendente do DPF/GB, de 21 set. 1973.

a liberação da mesma, esclarecendo que ela “tratava de assuntos e fatos ligados a vida do autor. Trata da sua fase de crescimento (infância) até a descoberta da cidade. Conhecê-la, conquistá-la em seus lados alegres, tristes, doces, amargos”. A seguir, ele destaca que esta canção é uma música dedicada a sua “mãe, pai, padrinho e madrinha (vide Dina, Papinho, e outras citações), pelos quais foi criado no morro de São Carlos, Estácio de Sá, Rua São Carlos, Café Talia, Ponto dos Músicos, Praça Tiradentes, Galeria Cruzeiro, Lapa, em meio a sua luta pela vida, em meio a sua luta pelo dia a dia”. Coisas que já haviam passado para ele e que não era mais particular. Desse modo, conclui: “peço [a] Revisão da letra supracitada, esperando uma resolução favorável”.³⁶⁸

Em 06 de maio do referido ano, a gravadora Odeon, através do advogado Salmiro Lima Sardinha, também entrou com um pedido de revisão da música *É preciso*, de Gonzaguinha, juntando a este documento os esclarecimentos citados acima sobre a referida letra, prestados pelo autor da canção.³⁶⁹ No final daquele mês a inspetora-chefe escreveu ao diretor da DCDP, encaminhando a letra musical em questão para ser reexaminada, em grau de recurso.³⁷⁰ Uma letra que mencionava o seguinte em seus versos:

MINHA MÃE NO TANQUE LAVANDO ROUPA.../ [...] LEVANDO A LUTA CANTANDO UM FADO/ ALEGRANDO A LABUTA/ LABUTAR É PRECISO, MENINO, LUTAR É PRECISO, MENINO, LUTAR É PRECISO/ [...] Ó DINA, É PRECISO OLHAR ESSA VIDA ALÉM DESSE FILME DO/ CINE COLOMBO/ SABER DESSA LAMA NA FESTA DO MANGUE/ CONHECER A FAMA QUE CANTAM DA DAMA... POIS ELA/ COM JEITO E CARINHO ME CHAMA... E LEVA A LUTA SEM CHORO/ NEM DRAMA, NÉ MÃE/ LABUTAR É PRECISO, Ó MÃE/ LUTAR É PRECISO/ O ESTRIBO DOS BONDES, QUE CRUZAM O LARGO [...] ME DEIXAM NA LAPA, OU NA GALERIA/ OU NO CAFÉ TALIA/ É LÁ QUE EU ENCONTRO “PAPINHO” NO “PONTO”/ E VOLTO PRA CASA COM ELE CANSADO [...] VIOLÃO CALADO [...] VIOLÃO CANSADO, CALADO/ CANSADO/ [...] MAS MÃE NÃO SE ZANGUE QUE AS MÃOS EU NÃO SUJO/ APENAS EU QUIS CONHECER A CIDADE/ SABER DA ALEGRIA/ E DA FELICIDADE QUE VENDEM BARATO EM QUALQUER QUITANDA/ MAS VOLTO ARRASADO, TÁ TUDO FECHADO/ [...].

Apesar da tentativa de “explicação” de Gonzaguinha para o sentido desta letra, o verso “papinho no ponto”, por exemplo, não condiz muito com a referência ao seu pai, mencionada por ele na justificativa para os censores. Assim, em um parecer do mês de junho

³⁶⁸ Carta de esclarecimentos do compositor Luiz Gonzaga Júnior ao chefe do SCDP/DPF/SR/GB, de 02 mai. 1974.

³⁶⁹ Pedido de revisão da letra musical *É preciso*, feito pelo advogado da ODEON S.A., Salmiro Lima Sardinha, ao chefe do SCDP/DPF/SR/GB, de 06 mai. 1974.

³⁷⁰ Documento n.º 165, da inspetora-chefe do SCDP/SR/GB, Joselita Viana e Silva ao diretor da DCDP, de 31 mai. 1974.

de 1974, as censoras Hellé Prudente Carvalhêdo e Myrtes Pontes, como medida de precaução, tiveram a cautela de solicitar também a gravação da música para ser analisada juntamente com a letra, tendo em vista uma análise mais acurada. No parecer emitido por elas, assinalaram que depois de efetuar o respectivo exame, cabia-lhes informar:

- 1.º A simples leitura do texto não nos permite concluir pela existência de conotações políticas;
- 2.º É imprescindível a gravação da referida letra a fim de que possa ser feita uma análise mais acurada, quando apresentada simultaneamente com a música, uma vez que a mesma poderá influir na mensagem, distorcendo-a ou não;
- 3.º A letra retrata a luta desesperada do cotidiano, com descrições sobre as dificuldades dos lares menos aquinhoados, a vida atribulada das grandes cidades, e a necessidade de luta para sobrepujar esses problemas.³⁷¹

Dessa forma, coube ao diretor da DCDP, enviar ofício ao superintendente regional do DPF/GB, solicitando “comunicar à INDÚSTRIAS ELÉTRICAS E MÚSICAS FÁBRICA ODEON S.A., [...] que a liberação da letra musical supracitada [...]” estava na dependência do envio da gravação, afim de que a DCDP pudesse “efetuar uma análise mais apurada da aludida obra lítero-musical”.³⁷² No dia 26 do mês de junho, o chefe do SCDP/SR/GB, comunicava o encaminhamento da referida gravação em fita mini-cassete para a DCDP.³⁷³ Em julho do mesmo ano, finalmente foi emitido o parecer favorável à liberação desta letra, pelo técnico de censura Corrêa Lima, o qual se expressou assim: “Devidamente analisado – [o] texto e a respectiva gravação – nada há que infrinja os princípios censórios. Face disto, sugiro sua classificação na categoria de LIVRE”. Além de que, continua ele: “A música, profundamente dolente, reflete o estado de espírito do compositor, numa saudade do Rio antigo – quando existiam a Lapa e a Galeria Cruzeiro – já hoje fazendo parte de uma vida urbana que passou.”³⁷⁴

Já em 1971, podemos encontrar um documento composto, no todo, por 12 páginas (entre letra, procuração, recurso e pareceres dos censores), sobre a canção *Samba de Orly*, de autoria de Toquinho, Vinícius de Moraes e Chico Buarque. Logo na primeira página aparece, além do nome: “Vetada”, escrito à mão, quase toda a letra da canção grifada. Aparecem sublinhados na vertical, os versos: “Correr assim dêsse frio/ Mas beija o meu Rio de Janeiro/ Antes que um aventureiro/ Lance mão”. A seguir, vemos sublinhado na horizontal, com um

³⁷¹ Parecer n.º 16.177/74, das TCs Hellé Prudente Carvalhêdo e Myrtes N. de O. Pontes, de 11 jun. 1974. Trechos sublinhados no original.

³⁷² Ofício n.º 579/74-SC/DCDP, do diretor da DCDP, Rogério Nunes, ao superintendente regional do DPF/GB, de 17 jun. 1974.

³⁷³ Documento n.º 425, do chefe do SCDP/SR/GB, Augusto da Costa, ao diretor da DCDP, de 26 jun. 1974.

³⁷⁴ Parecer n.º 17.033/74, do TC Corrêa Lima, de 08 jul. 1974.

sinal de interrogação após o segundo verso da estrofe (Pela omissão), o trecho: “Pede perdão/ Pela omissão/ Um tanto forçada/ Mas não diga nada/ Que me viu chorando”. E continua, agora com o grifo na vertical, sobre os versos: “E pros da pesada/ Diz que eu vou levando/ Vê como é que anda/ Aquela vida à toa/ E se puder me manda uma notícia boa”.

Neste mesmo ano, em 30 de março, a Companhia Brasileira de Discos Phonogram nomeou, por meio de uma procuração, o advogado Luiz Eugênio Araújo Müller, para manifestar recurso junto ao Serviço de Censura de Diversões Públicas, em Brasília, para obter a liberação da música. Foi acrescentado ao recurso a “explicação” de Chico Buarque – um dos autores –, falando “sôbre o sentido dos versos”, como descrito abaixo:

O tema da letra é o encontro de dois amigos em um aeroporto estrangeiro (no caso, Orly, nome eufônico. [...]), um deles retornando ao Brasil e o outro forçado a ficar (no caso, estavam os autores retidos em Buenos Aires, forçadamente, por motivo de trabalho).

Iniciando, o autor diz para o amigo pegar o avião, pois êle tem razão em fugir do frio. [...] Solicita, o autor, do amigo, que peça a todos perdão por sua omissão um tanto forçada³⁷⁵ (ou seja, por sua ausência forçada por motivo de trabalho) [...].

A situação parece bem clara. Dois amigos, um deles volta ao Rio, o outro, não podendo fazê-lo, encarrega o primeiro de mandar e levar notícias. [...].³⁷⁶

Já mais adiante, no parecer nº 011.718/71 – DPF, de 19 de abril de 1971, o censor Paulo Leite de Lacerda mantém o veto sobre a canção ao analisar a letra de outra forma:

TRATA-SE DE COMPOSIÇÃO [...] EM TÔRNO DO ENCONTRO ENTRE DOIS AMIGOS, REALIZADO SUPOSTAMENTE NO AEROPORTO PARISIENSE DE ORLY, QUANDO DO REGRESSO DE UM DELES À PÁTRIA AMADA. DIZ QUE O AMIGO TEM RAZÃO DE PARTIR DAQUELE FRIO, [...] E ALMEJA O PERDÃO DE TODOS POR SUA OMISSÃO ([...] NÃO PRECIZADA). [...].

O SEU CONTEÚDO [...] PODE TRANSMITIR UMA MENSAGEM DE TEOR DIFERENTE DAQUELA AVENTADA PELO INTÉRPRETE, DANDO MARGEM, INCLUSIVE, A UMA VERSÃO DE CUNHO POLÍTICO, CONSOANTE UMA PERSPECTIVA IDIOSINCRÁSICA, JÁ QUE A GRAVAÇÃO NÃO PODE SER ACOMPANHADA DA EXEGESE SINGELA QUE LHE DÁ O POETA, BÀSICAMENTE TRANSCRITA PELO CAUSÍDICO.

NA CONFIGURAÇÃO DÊSTE QUADRO, SOU [...] PELA TOTAL INCONVENIÊNCIA DA LIBERAÇÃO DO TEXTO EM APREÇO PARA OS FINS REQUERIDOS NA PRESENTE CONJUNTURA. É O MEU PARECER.

Ainda é possível ver nesta mesma página do parecer, a concordância de outros dois censores com o veto. Uma datada de “20/4/1971”, escrito à mão, que diz: “De acôrdo.

³⁷⁵ Documento disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Samba_de_Orly_-_Toquinho_Vinicius_Chico_1.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2009. Grifo no original.

³⁷⁶ Documento disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Samba_de_Orly_-_Toquinho_Vinicius_Chico_2.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2009.

Encaminhe-se à chefia do SCDP”. E outra de “22/04/71”, também escrito à mão, que menciona: “Tendo em vista o parecer, mantenho a decisão da TCDP/GB”. O chefe do SCDP na época, Geová Lemos Cavalcante, que também manteve o veto, deu encaminhamento ao processo, submetendo o parecer ao Diretor da Polícia Federal, com o seguinte dizer: “Submeto à consideração de Vossa Excelência ato desta chefia que, em grau de recurso, manteve decisão da TCDP/GB [Turma de Censura de Diversões Públicas da Guanabara]”.³⁷⁷

Em 11 de outubro de 1971, a Phonogram tentou obter a liberação dessa música, novamente, sob o auxílio do advogado João Carlos Muller Chaves. O qual explicou, alegando agora modificações na letra da música,

[...] que a obra fôra vetada pela TCDP do Rio de Janeiro em razão dos três primeiros versos da segunda estrofe, que eram:
 “Pede perdão”
 “Pela omissão”
 “Um tanto forçada”,
 os quais foram modificados, conforme se vê no anexo, pelo que espera a Suplicante alcançar [...] o necessário Deferimento.³⁷⁸

Três dias depois, em 14 de outubro, a técnica de censura Tereza Cristina dos Reis Marra, encaminhou a letra da referida música ao chefe do SCDP, dizendo não haver mais impropriedades na mesma, após as alterações que foram feitas.

Senhor Chefe,
 Encaminho a V. Sa. a letra musical SAMBA DE ORLY, de autoria de TOQUINHO, VINÍCIUS E CHICO BUARQUE, que chegou a êste Serviço em grau de recurso, não encontrando impropriedades, após a modificação feita, que impeça sua liberação.
 É o meu parecer.

De fato, podemos perceber nas três cópias da letra em anexo (uma com a primeira versão e as outras duas já modificadas), que após as modificações, o trecho citado anteriormente ficou: “Pede perdão/ Pela duração/ Dessa temporada”. No entanto, percebemos, ainda, na cópia da primeira versão censurada, o referido texto grifado na vertical, e os seguintes dizeres escritos à mão: o “De acordo”, da censora Odette Lanziotti, ao veto assinado acima por Eugênia e datado de “8/3/71”, além do escrito ao lado: “Liberada para Brasília”. Na segunda cópia da canção aparece, além do “APROVO”, o que está a seguir, escrito à mão:

³⁷⁷ Documento disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Samba_de_Orly_-_Toquinho_Vinicius_Chico_3.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2009. Grifo nosso.

³⁷⁸ Documento disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Samba_de_Orly_-_Toquinho_Vinicius_Chico_3.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2009.

“nada a opôr quanto à liberação desta letra musical, em 14/10/71”.³⁷⁹ Logo abaixo aparece: “Recebi o original”, em que está especificado local e data: “DF 14/10/71”, além da assinatura: “Luiz Eugênio Müller”.³⁸⁰

Outra situação semelhante, que contém explicações do autor para o sentido de sua letra musical – envolvendo a liberação de músicas de protesto, além da produção da capa do próprio disco –, ocorreu em 1973, com três músicas de Sérgio Ricardo que, segundo esse documento, encerravam “mensagem de protesto”. No pedido de busca de julho de 1973, foi assinalado como o primeiro “dado conhecido”, que a gravadora Continental havia editado “o disco [...] de Sérgio Ricardo, mostrando na capa o cantor com a boca coberta por um retângulo branco e, no interior da mesma, a reprodução dos lábios como que transmitindo algo que não poderia ser dito”.³⁸¹ Pela informação do SCDP/SR/SP, a capa havia sido preparada no Rio de Janeiro pela empresa “Gravações Elétricas S/A”, a qual poderia “fornecer informações a respeito”. Já como segundo “dado conhecido”, nessa resposta a um expediente do Centro de Informações do DPF, foi destacado que a informação de origem indicava “que as letras do disco encerram mensagem de protesto, especialmente as intituladas ‘CALABOUÇO’,³⁸² ‘SINA DE LAMPEÃO’ e ‘ANTÔNIO DAS MORTES’, sendo que nesta última haveria uma apologia ao terrorista LAMARCA”.³⁸³ Dessa forma, foram solicitados pela DCDP ao SCDP/SR/GB os seguintes dados: “a) se a gravadora solicitou ao SCDP [a]

³⁷⁹ Ainda sobre a canção *Samba de Orly*, Toquinho relembra “em tom de brincadeira”, em seus shows, que a parte incluída pelo poeta Vinícius de Moraes, foi exatamente àquela que teve problemas com a censura. Ele também acrescenta que Vinícius não se incomodou com a mudança na letra, para a música ser liberada pela censura, desde que o seu nome também fosse incluído na autoria da referida canção. Disponível em: <http://www.censuramusical.com/resumos_inteiros.php?id=70&voltar=2>. Acesso em: 10 dez. 2009. Como sabemos, a canção acabou sendo gravada com as alterações citadas acima.

³⁸⁰ Documento disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Samba_de_Orly_-_Toquinho_Vinicius_Chico_4.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2009.

³⁸¹ Ver o anexo referente a esta capa, no final deste trabalho.

³⁸² Provavelmente os militares não deixaram passar despercebido o próprio título dessa música intitulado Calabouço, o mesmo nome de um restaurante universitário, no Rio de Janeiro, em frente ao qual foi assassinado o estudante secundarista Edson Luís, em março de 1968, durante uma batida policial. Sua longa letra apresenta versos de protestos explícitos, inclusive contra a censura, como: “Olho aberto, ouvido atento/ [...] Cala a boca moço, cala a boca moço/ Do canto da boca escorre/ Metade do meu cantar/ [...] Eis o lixo do meu canto/ Que é permitido escutar/ Cala a boca moço. Fala!/ [...] Cerradas portas do mundo/ [...] E decepada a canção/ [...] Metade com sete chaves/ [...] Nas grades do meu porão/ [...] A outra se gangrenando/ [...] Na chaga do meu refrão/ Cala a boca moço/ Cala o peito, cala o beijo/ Calabouço, calabouço/ [...] Milícia, morte e mourão/ [...] Seu meio corpo apoiado/ Na muleta da canção/ [...] Meio pavor, meia euforia/ [...] Meia cama, meio caixão/ Metade se esverdeando/ No limbo do meu revide/ [...] Meu canto é filho de Aquiles/ [...] Também tem seu calcanhar/ [...] Por isso o verso é a bílis/ Do que eu queria explicar/ [...] Olha o vazio nas almas/ Olha um brasileiro de alma vazia”.

³⁸³ Como percebemos aqui, sobre a letra de *Antônio das Mortes*, há um superdimensionamento que age de acordo com “a lógica da suspeição”, pois, esta letra fez parte do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, lançado por Glauber Rocha em 1964, exatamente no ano do golpe civil-militar, ou seja, antes de Lamarca desertar das fileiras do Exército para a luta armada contra a ditadura. Quer dizer, ela não poderia tratar de algo que só ocorrerá anos depois, pois, Glauber Rocha e Sérgio Ricardo não tinham o poder de prever o que iria acontecer no futuro e retratar aquilo através da trilha sonora do referido filme. Ver a letra desta canção no capítulo 1.

aprovação da capa”; “b) o significado da montagem fotográfica que lhe serve de ilustração”; e “c) explicações do autor das letras acima destacadas a respeito do sentido que pretendeu dar às mesmas”.³⁸⁴

Na Informação de n.º 010/73, foi respondido pelo SCDP/SR/GB, que compareceram ao órgão para prestar informações “os senhores ANTONIO RAMALHO NETO”, “LUIZ CARLOS COUTINHO” e “JOÃO LUTFI (nome artístico de SÉRGIO RICARDO)”. O primeiro, disse que quando assumiu a Direção Artística da empresa Gravações Elétricas S/A no mês de dezembro passado, o referido disco já “estava sendo lançado e acredita não ter sido solicitado à Censura a aprovação da capa do mesmo disco, [...] e segundo orientação da Associação dos Produtores dos Fonogramas as capas de discos encaminhadas ao Serviço de Censura, serão sómente aquelas que apresentam erotismo”. Já o segundo, ao ser interrogado sobre a montagem fotográfica da capa, informou que tratava-se de um “artifício gráfico com a intenção de despertar a curiosidade do público [...], fazendo um trocadilho visual com o fato que marcou a carreira do autor do disco (SÉRGIO RICARDO), por ocasião de um festival da canção realizado pela [...] Record [...], em que [...] foi impedido de cantar pelo auditório do teatro [...]”.

No terceiro depoimento, ao ser interrogado sobre as letras *Calabouço*, *Sina de Lampeão* e *Antônio das Mortes*, Sérgio Ricardo informou “que as duas primeiras letras, bem como, a música são de sua autoria”, enquanto que a terceira “não é de sua autoria e sim a melodia”. Sobre a letra de *Calabouço*, ele informou que era um comentário “contra os veículos de comunicação dirigidos com a única intenção comercial e não cultural, impedindo os artistas que tinham o objetivo de revelar e engrandecer a cultura desse povo, de se apresentar com a regularidade exigida pelo próprio público, em lugar do que se tem visto e ouvido [...]”. Ou seja, a letra “contesta a impossibilidade de se cantar inteiramente o que se deseja”. Quanto à *Sina de Lampeão* e *Antônio das Mortes*, ele informou que a primeira “nada mais é do que uma reportagem jornalística de uma retirada [...] [dos] campos secos do Brasil”, ou “de um processo natural dos que vêm dos campos enfrentar as dificuldades das grandes metrópoles. A intenção é apenas revelar o que ele, como cantor, verifica na alma humana”.³⁸⁵ Já sobre a música intitulada *Antônio das Mortes*, informou que “foi gravada por ele mesmo a

³⁸⁴ Pedido de busca n.º 002/73-DCDP, de 31 jul. 1973.

³⁸⁵ Informação n.º 010/73-SCDP/SR/DPF/GB, de 09 ago. 1973.

mais de dez anos e [que] fez parte da trilha sonora do filme ‘DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL’³⁸⁶.

Outro ato de resistência à censura política sobre as músicas de protesto, e que foi bastante praticado pelos compositores, era enviar a mesma música, com a modificação apenas do título, como ocorreu com a canção intitulada *Ronca cuíca*, de autoria de Aldir Blanc e João Bosco, vetada no SCDP/RJ no final de 1975 por mencionar o seguinte, entre seus versos: “Roncô, roncô/ Roncô de raiva a cuíca/ Roncô de fome/ [...] A raiva dá pra parar/ Pra interromper/ A fome não dá pra interromper/ A fome e a raiva é coisa dos home/ A fome tem que ter raiva/ Pra interromper.../ [...] A raiva e a fome mexendo/ A cuíca vai ter que roncar”. Portanto, apesar de nesse período já começar a vigorar durante o governo Geisel a ideia da “transição segura, lenta e gradual” para a democracia, engana-se quem pensa que no pós-governo Médici as letras musicais não foram também vetadas pela tesoura da censura política. A letra citada acima, por exemplo, foi vista em novembro de 1975 como tendo uma “mensagem negativa” e ferindo as normas do Serviço de Censura, segundo o censor C. Guterres, que se expressou assim, de forma redundante:

A letra [...] em exame censório, fere as normas do serviço [...], como em certo trecho, os autores citam – A fome e a raiva é coisa dos homens – etc. E para frisar mais e dar continuidade de sua desastrosa mensagem negativa, [diz que] A fome e a raiva é coisa dos homens.³⁸⁷

No início de 1976, esta mesma canção recebeu outro parecer não favorável a sua liberação, assinado pelos técnicos de censura Luiz Paulo Dias de Mattos e Maria Cecília Marques Martins, que chamaram a atenção para a transgressão política da referida música desse modo: “A letra musical acima margeada, apresenta conotações de ordem política, ferindo frontalmente a Segurança Nacional, sendo, por esse mesmo motivo, enquadrada no Dec. 20.493, Art. 41, Alínea ‘d’³⁸⁸. Em agosto deste mesmo ano, o chefe do SCDP/RJ – Wilson de Queiroz Garcia – encaminhou ao diretor da DCDP, através de ofício, a referida letra acompanhada dos seus respectivos pareceres.³⁸⁹ Já em novembro, foi expedido outro ofício referente a esta canção, agora na cidade de Bajé e endereçado ao chefe do

³⁸⁶ Filme de um dos principais idealizadores do Cinema Novo, Glauber Rocha, que também teve seus filmes bastante perseguidos pela censura. Sobre a censura aos filmes de Glauber Rocha, entre outros, ver: SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. SENAC/Ed. Terceiro Nome, 1998.

³⁸⁷ Parecer n.º 083/76, do TC C. Guterres, de 19 nov. 1975. O documento é de 1975, mas está pós-datado como 1976.

³⁸⁸ Parecer n.º 084/76, dos TCs Luiz Paulo Dias de Mattos e Maria Cecília Marques Martins, de 15 jan. 1976.

³⁸⁹ Ofício n.º 088/76-SCDP/SR/RJ, do chefe do SCDP/SR/RJ, Wilson de Queiroz Garcia, ao diretor da DCDP, de 30 ago. 1976.

SCDP/SR/RS, dando notícia de um show de Toquinho e Simone, realizado naquela cidade, no qual teria sido feitas críticas, por parte da cantora Simone, sobre a censura desta composição.

Para sua informação, [...] quando da apresentação do show de Toquinho e Simone efetuado nesta cidade, dia 03 do corrente, no Ginásio Presidente Médici, numa promoção do DCE/FUNBA, a mencionada cantora referiu-se a Censura Federal com sarcasmo e ironia, abordando o fato da Censura ter proibido uma música de autoria de Aldir Blanc e João Bosco, e após liberado, pela simples mudança do título que antes era ‘RONCA CUÍCA’ e passou a ser ‘O RONCO DA CUÍCA’.

Percebemos que foi evidente a intenção da cantora em ridicularizar o Órgão, alongando-se por demais em explicações ao público sobre o assunto acima referido.³⁹⁰

Outra forma de resistir ao cerco da censura política sobre a música, que foi usado por parte de alguns compositores na tentativa de driblar a censura, e que já é bastante conhecido, foi o uso de pseudônimos, como fez Chico Buarque, por exemplo, assinando algumas de suas composições como Julinho da Adelaide e/ou Leonel Paiva. Mas não foi apenas Chico Buarque que lançou mão desse estratagema, outros compositores também fizeram isso. Lembremos aqui de Taiguara, que adotou um pseudônimo feminino em algumas de suas composições do disco “Imyra, Tayra, Ypy – Taiguara”, de 1975. Ou seja, assinando algumas de suas letras musicais com “o nome de sua esposa na época, Gheisa Chalar da Silva, como autora das três canções consideradas mais controversas: Terra das Palmeiras, Situação e Público”,³⁹¹ mesmo depois de os censores já terem descoberto a artimanha utilizada por Chico Buarque e passarem a exigir dos compositores o número da identidade. Neste caso, por apresentar-se com o nome de sua esposa, Taiguara usava o número de identidade da mesma.

Todavia, ainda sobre o uso da chamada “linguagem da fresta”, de que se valiam alguns artistas para burlar a censura, destacamos que alguns compositores de outros gêneros ou estilos também utilizaram esse recurso, como os do brega e da música romântica, porém, muito raramente. Lembremos aqui de Paulo Diniz e Roberto Carlos, que também furaram o cerco da censura, passando duas canções que faziam referência a exilados, no caso, aos baianos Caetano e Gil. Paulo Diniz, utilizou uma canção para se referir a Caetano Veloso e Gilberto Gil, que na época estavam exilados em Londres, qual seja, “o samba *Quero voltar pra Bahia*, sucesso [...] em 1970 [que mencionava]: ‘I don’t want stay here/ I want to go back to Bahia.../ Via Intelsat eu mando notícias minhas para O Pasquim/ Beijos pra minha amada/ Que tem saudades e pensa em mim” (ARAÚJO, 2007, p. 113). Já Roberto Carlos, prestou uma homenagem a Caetano, através da canção *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos*,

³⁹⁰ Ofício n.º 911/76/SCDP/DPF/BG, ao chefe do SCDP/SR/BG, de 09 nov. 1976.

³⁹¹ Informação disponível em: <<http://www.imyra-tayra-ipy-taiguara.com/id4.html>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

“composição que na época ninguém associou a Caetano Veloso” (ARAÚJO, 2007, p. 113), passando despercebida pelos censores. A qual fazia referência aos cabelos encaracolados de Caetano, antes da partida, e que falava como seria o seu retorno: “Um dia a areia branca/ Seus pés irão tocar/ [...] Janelas e portas vão se abrir/ Pra ver você chegar/ E ao se sentir em casa/ Sorrindo vai cantar/ Debaixo dos caracóis dos seus cabelos/ Uma história pra contar/ De um mundo tão distante/ [...]”. Entretanto, os compositores dos gêneros brega e romântico usavam esse recurso raramente. Além de que, a maioria de suas canções censuradas, como aconteceu com Odair José, por exemplo, se deram muito mais por tratarem de questões morais, e não políticas. Eles foram muito mais visados pela censura moral do que pela censura política.

Mais um que se valeu desse recurso da linguagem da fresta, na época, foi o cantor e compositor Uday Velloso, nome artístico de Benitto di Paula. O qual lançou em 1974 um samba intitulado *Tributo a um rei esquecido*, que dizia: “Ele foi um rei e brincou com a sorte/ Hoje ele é nada e retrata a morte/ [...] Eu quis gritar seu nome, não pude/ Ele olhou pra parede e disse coisas lindas/ [...] Me vieram lágrimas/ O que foi que fizeram com ele?/ Não sei/ Só sei que esse trapo, esse homem/ Foi um rei”. Esta canção era uma homenagem a um dos artistas brasileiros mais visados pela ditadura, Geraldo Vandré, e o verso “Eu quis gritar seu nome, não pude”, “é uma referência ao fato de a simples pronúncia do nome de Geraldo Vandré ser objeto de censura na época”. Além disso, este samba de Benito recolocava “uma pergunta que muitos brasileiros faziam (e ainda fazem) em relação a Vandré: ‘O que foi que fizeram com ele?’”. Um samba, a partir do qual abriremos um parêntese para problematizar um pouco o que teria acontecido com Geraldo Vandré após o FIC de 1968. Para uns, ele foi um idealista, que foi torturado e passou por um processo de lavagem cerebral, enquanto que para outros, ele sucumbiu à pressão, quando poderia ter resistido, e o seu comportamento excêntrico seria para alimentar o mito criado em torno de si (ARAÚJO, 2007, p. 106 e 107).

Segundo Paulo Cesar de Araújo (2007, p. 107 e 108), essa polêmica em torno de Vandré surgiu no Maracanãzinho, no Rio, no FIC de 1968, quando apresentou *Pra não dizer que não falei de flores*, a mais contundente crítica feita em uma letra de música popular ao Exército brasileiro, exatamente quando as Forças Armadas estavam no poder. O que provocou a reação, por exemplo, do general Aspirante Basto, que de sua base no Forte Coimbra, no Pantanal mato-grossense, dirigiu uma carta a Vandré. A qual foi publicada no jornal *Última Hora*, “em que ele questionava o compositor: ‘O que entende você de pátria para dizer que nos quartéis se vive sem razão? Que mais você fez nesta vida, sem ser em troca de lucro?’”. Além de indagar: “será uma vida sem razão a dos homens que neste momento, como eu em terras longínquas ensinam a cor da bandeira brasileira? [...] Sua música causou sensação, mas

logo será esquecida”.³⁹² Em seguida, a canção “foi proibida pela Censura Federal sob o argumento de veicular uma mensagem ‘subversiva e atentatória ao regime democrático’”. Além de que, segundo Araújo (2007, p. 108), os militares não ficaram satisfeitos e queriam também “a cabeça” de Vandrê.

Desse modo, logo após a decretação do AI-5, foram bater à porta de um hotel em Anápolis, Goiás, onde Vandrê estava hospedado em meio a uma turnê. No entanto, ele já estava a caminho do Rio, de onde seguiu para a fazenda de Dona Aracy Carvalho, viúva do escritor Guimarães Rosa, que ficava no sertão mineiro, onde ficou por pouco mais de um mês. Pouquíssimas pessoas sabiam do seu esconderijo, entre elas, o compositor Geraldo Azevedo. E foi ali, enquanto traçava a rota que seguiria no exílio, que os dois Geraldos: o Vandrê e o Azevedo, compuseram em parceria a canção *Despedida* (mostrada anteriormente), uma premonição de seu trajeto a partir dali, pois dizia: “[...] Já vou embora/ Mas sei que vou voltar/ [...]”. Segundo Araújo (2007, p. 108), a retirada de Vandrê contou com uma escala no apartamento da atriz carioca Mariza Urban, sua namorada na época. Quando o cerco foi se fechando, ele foi pedir ajuda ao governador de São Paulo, Abreu Sodré,³⁹³ que o teria alojado no Palácio Bandeirantes. Dias depois, sob a orientação de Abreu Sodré, Vandrê teria seguido para o Rio Grande do Sul, no dia 16 de fevereiro de 1969, em pleno domingo de Carnaval, de onde atravessou a fronteira do Brasil com o Uruguai. A partir dali, ninguém saberia ao certo o destino tomado por Vandrê, relata Araújo, acrescentando:

Os primeiros boatos diziam que ele estaria preso e incomunicável em alguma guarnição do Exército, de que fora torturado ou até mesmo executado pelo Esquadrão da Morte. Em junho de 1969 parte do mistério se desfez quando o jornal *O Globo* localizou Vandrê em Santiago do Chile. [...]. Sem visto para permanecer [...], Vandrê foi obrigado a deixar o Chile. Seguiu para a Argélia e depois a Europa: Alemanha, Áustria, Itália. Caminhando e cantando [...] Vandrê [também] percorreu povoados do interior da Grécia, Bulgária e Iugoslávia. Na França, fez uma pausa de 18 meses e, ali, em novembro de 1970, gravou seu último LP: “Das Terras de Benvirá”. Em março do ano seguinte, foi detido pela polícia francesa por porte de haxixe e obrigado a deixar o país (ARAÚJO, 2007, p. 109).

Paulo Cesar de Araújo (2007, p. 109) destaca que Vandrê ainda retornou a Santiago do Chile, “mas o exílio já se tornara um pesadelo e o artista recorria cada vez mais ao uso de calmantes para conseguir dormir”, acentuando “as crises depressivas do compositor, num processo de desintegração psicológica que o fez submeter-se a tratamento psiquiátrico durante

³⁹² Conforme Araújo (2007, p. 107): “Aspirante Basto pode ter sido um bom militar mas foi com certeza um péssimo vidente”, pois esta canção se tornou uma espécie de *Marselhesa* brasileira.

³⁹³ O mesmo que, ao lado de Médici, no Paraná, quando este teria ouvido a marcha *Eu te amo meu Brasil*, de Dom e Ravel, sendo executada por um organista, e ouvir do presidente que aquela música era muito sadia, teria lhe aconselhado a transformá-la em Hino Nacional (ARAÚJO, 2007).

45 dias”. Ao passo que, no Brasil, sua família procurava articular “negociações para que ele pudesse voltar”. Segundo Araújo (2007, p. 109), através de “um general que a mãe de Vandrê conhecera numa sessão de centro espírita foi feito o contato com autoridades do governo Médici”. Foi quando, em julho de 1973, “dois meses antes de as tropas do general Pinochet tomarem o poder e cortar as mãos do cantor de protesto chileno Vitor Jara, em pleno Estádio Nacional, Geraldo Vandrê deixou Santiago, embarcando rumo ao Rio de Janeiro”.

Também é importante comentar o seu retorno, pois, como disse Araújo: “Tão obscuro quanto sua saída foi o seu retorno ao país. O autor de *Pra não dizer que não falei de flores* fez uma única viagem de volta, mas desembarcou duas vezes no Brasil”. Como assim? “Houve um desembarque real e um segundo desembarque, fictício”. Vejamos quais foram. “O primeiro foi noticiado pelo Jornal do Brasil em sua edição de sexta-feira, 18 de julho de 1973. ‘O cantor e compositor Geraldo Vandrê foi preso, ontem, no aeroporto do Galeão, ao desembarcar de um avião. O artista foi levado para uma unidade militar, onde ficou incomunicável’”. Depois, seguiram-se 33 dias de absoluto silêncio, conforme Araújo. “É quando é apresentado o desembarque fictício de Vandrê em terras brasileiras. Na noite de 21 de agosto de 1973 a câmera do *Jornal Nacional* da TV Globo focaliza a entrada de um Electra da Varig no Aeroporto de Brasília. O ângulo vai se fechando e o rosto de Geraldo Vandrê, barbado e com a expressão cansada, aparece na tela”. Em seguida, “o locutor informa que ‘o cantor e compositor Geraldo Vandrê acaba de voltar ao Brasil’. É quando Vandrê desce a escada e caminha de forma lenta pelo aeroporto (ARAÚJO, 2007, p. 110).

Após descer do avião nesse seu “segundo desembarque”, é mostrada sua primeira fala à televisão brasileira desde o ano de 1968. Segundo Araújo (2007, p. 110), cabisbaixo e com a voz trêmula, ele teria declarado que pretendia “integrar suas composições ‘à realidade nova do Brasil’”, a qual esperava encontrar em um clima de paz e tranquilidade. Ele também “queixa-se de que sua música foi apropriada por grupos políticos contra a sua vontade”, nos seguintes termos: “Vocês sabem, a arte às vezes é usada por um grupo determinado com interesses políticos e isto transcende a vontade do próprio autor. Eu, o que tenho a dizer é que, na verdade, nunca estive vinculado ou comprometido em toda a minha vida com qualquer grupo político”. Declarando, ainda, que dali para a frente “desejava ‘só fazer canções de amor e paz’”. Segundo Paulo Cesar de Araújo (2007, p. 110), sabe-se, ainda, “que após aquele primeiro período incomunicável numa unidade do I Exército, no Rio de Janeiro, o compositor também esteve preso numa carceragem da Polícia Federal em Brasília”. Portanto, provavelmente teria sido entre uma cela e outra “que a polícia política conseguiu arranjar a retratação ou confissão que Vandrê apresentou ao público através do *Jornal Nacional*”.

Entretanto, mais recentemente alguns jornalistas tentaram perguntar ao próprio Vandr  se ele tinha sido mesmo torturado, e ele, na maioria das vezes, segundo Paulo Cesar de Araújo (2007, p. 111), “se esquivava da resposta. ‘A curiosidade sobre isso é uma paranóia, uma doença. Não me sinto responsável em elucidar isso’, respondeu a Brenda Fucuta do *Jornal do Brasil*”. Quando perguntado de forma direta pela jornalista Maria do Rosário Caetano, de *O Estado de São Paulo*: “‘Você foi torturado?’ A resposta de Vandr  [...]: ‘Nunca. E me nego a continuar falando sobre este assunto’”. Já para um repórter de *O Globo*, que insistiu em lhe perguntar se ele tinha sido uma vítima do regime militar, “Vandr  esbravejou com o dedo em riste e os olhos [...] arregalados: ‘Vítima   você! Vítima   você’”. Araújo (2007, p. 111) comenta, ainda, sobre este assunto, que entrevistou o general da reserva Octávio Costa, ex-chefe da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas) do governo Médici, visando esclarecer isso.

O mesmo Octávio Costa que, após o encerramento do III FIC, em outubro de 1968, publicou no *Jornal do Brasil* o artigo *As flores do Vandr *, em que dizia que “não vivem sem razões os que asseguram   imensa maioria da nação o direito de continuar vivendo democraticamente”. Além de cobrar punição, “sob o argumento de que a justiça não poderia se calar diante ‘[...] do delito claramente configurado,   luz dos refletores, contra a lei vigente’”. Araújo relata que insistiu na pergunta: “Vandr  foi ou não torturado”, e a resposta do general Octávio Costa foi esta: “Eu acredito que ele deve ter sido preso e não descarto a possibilidade de ter recebido alguns tapas, uns empurrões contra a parede, ‘vamos, faz uma música aí agora’, coisas assim”, diz ele. “A indignação dos militares contra ele foi tão grande que alguns algozes podem ter dado uns safan es. Já tortura em pau-de-arara, choque elétrico, não creio que tenha sofrido, muito menos lavagem cerebral, que é um negócio bastante requintado”, acrescentou (ARAÚJO, 2007, p. 111-112).

Portanto, apesar de negar que tenha ocorrido o uso das formas clássicas de tortura, esse general foi a primeira autoridade militar do governo Médici que admitiu a possibilidade de que Vandr  tenha sofrido algum tipo de coerção física por parte do Exército. Já o próprio parceiro de Vandr  em canções e militância nos anos 1960, Carlos Lira, chegou a dizer: “Geraldo nunca foi torturado, nunca levou sequer um tapa da repressão” (ARAÚJO, 2007, p. 112). Como amigo de Vandr , o cantor Jair Rodrigues, ao ser questionado sobre isso, respondeu: “Em uma conversa aqui na minha casa há uns dez anos, notei que o Vandr , naquela época em que foi exilado, esperava o apoio do povo. Senti que ele tem uma bronca

com isso [...]. Uma vez eu perguntei se ele tinha sofrido tortura, e ele disse que nunca tinha sofrido tortura.³⁹⁴

Comenta-se, ainda, que uma das torturas praticadas contra Vandr , teria sido o uso de sua própria música para fazer isso, ou seja, a repetição durante horas e horas, de sua canção *Pra não dizer que não falei de flores*, como uma forma bastante sutil de tortura. Coincidentemente ou não, estamos retomando o processo de escrita deste trabalho por esta página, após termos praticamente obrigado a sair de casa, depois que o alarme de uma motocicleta (estacionada próximo de onde moramos) disparou, passando cerca de uma hora disparado ininterruptamente, até o momento que saímos por não estarmos mais suportando. No entanto, para nós foi fácil fugir dessa “tortura”, por estarmos em liberdade. Porém, ficamos imaginando o quanto teria sido ainda mais torturante, se estivéssemos preso, impossibilitado de saímos de casa. Um processo que nos lembrou muito, por exemplo, o que comenta-se que aconteceu com Geraldo Vandr , quando teria sido usado sua canção *Pra não dizer que não falei de flores*, para tortur -lo, sem que fosse “encostado um dedo nele”.

Não podemos esquecer, também, que uma tortura semelhante a essa foi retratada no filme *Laranja mecânica*, lançado em 1971 (dois anos antes de ser noticiada a prisão de Vandr , ao voltar do exílio) por Stanley Kubrick. Neste filme, o líder de uma “gangu ”, na Inglaterra, depois de cometer vários crimes, foi preso e submetido há uma espécie de reeducação pelo Estado, através de um tipo de técnica chamada de reflexo condicionado, com o intuito de regenerá-lo. Quando da realização desta técnica, que no filme mostra ter durado aproximadamente 15 dias, eram exibidos filmes para esta pessoa, nos quais eram apresentados os mais variados tipos de crimes cometidos por outros indivíduos. E simultaneamente, era colocado como áudio, junto ao filme, uma peça musical de autoria de Bethovem, que, por coincidência ou não, era a música preferida dessa pessoa que estava sendo submetida a este “tratamento”. Além de serem colocados aparelhos nos seus olhos, para evitar que fossem fechados perante a exibição das cenas de violência. Terminado o “tratamento”, o homem foi apresentado à sociedade como estando curado dos crimes que praticara, e, como prova, ainda foi estimulado a praticar os mesmos crimes que havia cometido antes, para mostrar sua suposta cura. Ele não conseguia voltar a cometer os crimes de antes porque a própria tortura tinha se interiorizado dentro dele, e fazer aquilo, era uma grande tortura para si. Como também, passou a ser uma grande tortura para ele, toda vez que ouvia sua antes preferida música, de Bethovem.

³⁹⁴ Entrevista disponível em: <<http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/jair.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2010.

Teriam os militares colocado em prática sobre Geraldo Vandré algo semelhante ao que teriam assistido em *Laranja mecânica*, fazendo com que ele chegasse ao ponto de abandonar sua já consolidada carreira artística? Ou, então, estamos fazendo (em relação ao que supostamente teria acontecido com Vandré), aquilo que o historiador Roger Chartier percebeu que ocorreu com a literatura de cordel, quando de seu estudo sobre textos da *Bibliothèque blue*, da França medieval? (CHARTIER, 1990). Quer dizer, aquilo que os leitores acabam fazendo no momento de recepção dos textos, através de suas leituras, como se estivessem, de certa forma, alterando o significado real do texto do autor original, na medida em que, assim, o texto não é mais apenas do autor, mas também do leitor, sendo apropriado por este último de modo um pouco diferente. Algo que também ocorre com as letras musicais, como é bastante visível, e também já foi reconhecido por outros pesquisadores, como Garcia (2007) e Napolitano (1998). O mesmo processo que também é descrito por Chartier (2002) em outra obra sua, *À beira da falésia*, onde ele estabelece que a interpretação do autor é apenas mais uma, mais não a única, entre as várias estratégias de interpretações e de construção de significações de uma determinada obra. Afinal, de acordo com ele,

[...] a obra só adquire sentido através das estratégias de interpretação que constroem suas significações. A do autor é uma dentre outras, que não encerra em si a “verdade”, suposta única e permanente, da obra. Através disso, pode ser restituído um justo lugar ao criador, cuja intenção (clara ou inconsciente) não contém mais toda a compreensão possível de sua criação, mas cuja relação com a obra não é, no entanto, eliminada (CHARTIER, 2002, p. 53-54).

Portanto, voltando ao que indagamos acima sobre Vandré, se ele não chegou a passar por uma tortura semelhante a que foi mostrada em *Laranja mecânica*, será que, como leitores daquele processo histórico, essa não é apenas mais uma interpretação nossa, semelhante ao que fazem os leitores quando se apropriam de determinadas obras (dando sua contribuição para a compreensão das mesmas), visto que o próprio Vandré, em suas entrevistas, sempre tem procurado negar que sofreu qualquer tipo de tortura. Como ocorreu, ainda, em sua palestra concedida para estudantes de Direito, em João Pessoa, no ano de 1990, e noticiada no jornal *O Estado de São Paulo*, com o título “Vandré nega tortura pelo regime militar”. Nesta palestra, “o cantor Geraldo Vandré garantiu que nunca foi submetido à tortura, enfatizando que ‘a imprensa quis mistificar Vandré’”. E quando indagado sobre o seu retorno aos palcos, ao responder, ele “impôs a seguinte condição: ‘Só volto quando a sociedade civil entender que não fui torturado no passado’”. Nesse sentido, até mesmo seus constantes desmentidos parecem inúteis e insuficientes para desvencilhá-lo do mito criado em torno de si (ARAÚJO, 2007, p. 294 e nota 494). Ou, será que sua tortura foi tão “requintada” assim, a ponto de ele próprio, a vítima, ao invés de denunciar – como tem acontecido com outras pessoas que foram

torturadas durante o regime militar brasileiro, como por exemplo as que já deram depoimentos e as que ainda estão por fazer no projeto *Memórias Reveladas* (do Núcleo de Direitos Humanos da UFPB) –, prefere optar por negar e desmentir.

Apesar dos tipos de tortura apresentados anteriormente pelo general Octávio Costa, como choque elétrico e pau de arara (as quais ele diz não acreditar que Vandrê tenha sofrido), por outro lado, vejamos um exemplo de como ocorria isso com os opositores e vítimas da ditadura militar no Brasil, através do depoimento de João Virgínio,³⁹⁵ mostrado a seguir, retirado do filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho.³⁹⁶ O qual começou a ser gravado em 1964, mas, trinta e cinco dias depois, por causa do golpe, foi interrompido, pois o Engenho Galileia, onde estava ocorrendo as gravações, foi invadido pelo Exército, e alguns de seus principais líderes camponeses foram presos, entre eles João Virgínio. As gravações só foram retomadas por Coutinho dezessete anos depois, em 1981. Momento em que João Virgínio deu esse depoimento dizendo, inicialmente, no sítio onde se encontrava: “Eu produzia aqui nesse sítio, onde estou, mei caminhão de meicadoria pu semana. O Exerço pegou e tirou eu aqui e meteu na cadeia. Cegou-mo um oi, deu-mo unã pancada e eu perdi o ouvido [...]. Passei 6 ano na grade da cadêa”. Em seguida, ele faz este questionamento: “O que foi que’u construi na grade da cadêa pa nação?”.

Acrescentando, em seguida, o seguinte: “[...] um jipo o Exerço tumou, o cangaço tá lá de trás da Prefeitura de Vitória, lá na delegacia, um jipo meu, num me entregou mais”. Ele acrescenta mais um questionamento: “Isso é tipo de Revolução? Pegá dum home lascado que nem eu, fiquei, meus fi tudim morrendo de fome aí, e o Exerço tumar um carrim que’u tinha! [...] Era melhor mandá-me me fuzilá-me, nera? [...] Eu fiquei mais revortado de que era! Dexas meus fi tudim morrendo de fome aqui e eu lá na cadêa, lascado, no cassete, no pau!”. É a partir daqui que ele dá mais detalhes das torturas que sofreu na prisão: “Passei 24 hora dento dum tanque de merda, cum água aqui no imbigio, cada um rolo de merda dessa grossura! Aquele cápu, aquela manipêra! Um quarto apertado. E eu... passava assim unã hora (gesto com as duas mãos para a frente, como se encostadas na parede), outa hora assim [...]”. Em seguida, ele reconhece e se espanta com a força que teve para suportar aquilo: “24 hora im pé, só o diabo aguenta rapaz! Um home passar, dento dum tanque de merda, 24 hora im pé! Só o satanás! [...] Eu num acredito que tô vivo não, porque, eu nunca vi um isprito na minha qualidade aguentar mais choque elétrico (risos) do que eu aguntei, não!”. E após tossir e

³⁹⁵ João Virgínio Silva foi um dos integrantes da liga camponesa do Engenho Galileia, do município de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, entre a segunda metade da década de 1950 e início de 1960.

³⁹⁶ Que retrata, entre outras coisas, a luta e morte de João Pedro de Teixeira, fundador e líder da Liga Camponesa de Sapé, morto em abril de 1962 a mando dos latifundiários locais.

cuspir, espontaneamente, ele ainda demonstrou sua esperança, dessa forma: “Mas num tem nada melhor, do que um dia atrás do ôto e uma noite no mei... [...]. Confiu im Deus, porque essa infelicidade... Um dia o povo tem de pensar quem são ele. Num é possívo a gente viver a vida todinha dibaxo desse pé de boi, não!”.

Porém, voltando aos atos de resistência, podemos apontar, ainda, como outra forma de resistir ao cerco da censura, o fato de em 1971, alguns compositores da música popular brasileira de protesto que foram bastante perseguidos pela censura, usarem da artimanha de fazer com que suas canções fossem gravadas por outros cantores/compositores que não eram tão perseguidos pela censura, como ocorreu com Luiz Gonzaga, por exemplo. Naquele ano de 1971, o seu disco intitulado “O canto jovem de Luiz Gonzaga”, incluía várias composições desses referidos compositores brasileiros. Entre os quais, como já citamos anteriormente: Gonzaguinha, com *Morena*, Geraldo Vandré, com *Fica mal com Deus*, Capinan e Edu Lobo, com *Cirandeiro*, Jocaí e Antônio Carlos, com *Chuculatera*, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, com *Caminho de Pedra*, Nelson Motta e Dori Caymmi, com *O Cantador*, Caetano Veloso e Gilberto Gil, com *No dia que eu vim me embora*, e Gilberto Gil, novamente, com *Procissão*.

Contudo, também sabemos que muitos compositores e cantores da música de protesto (inclusive alguns que mencionamos neste trabalho) chegaram a compor e/ou interpretar canções de teor ufanista durante o regime militar, entre eles Miguel Gustavo e Heitor Carillo. Além de outros “cantores/compositores populares – [como] Jorge Benjor, João Nogueira, Zé Ketí, Ivan Lins, Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle, Luiz Vieira, Rui Maurity, João Roberto Kelly – que também produziram temas ufanistas nos ‘anos de chumbo da ditadura’”. Já Ivan Lins, também enfrentou problemas de repulsa em relação a sua música, tendo sua carreira quase destruída, “depois do sucesso de *O amor é o meu país*, composição que a esquerda identificou como um respaldo ao *slogan* ‘Brasil: ame-o ou deixe-o’ do governo Médici” (ARAÚJO, 2007, p. 279-283). Sem esquecer o caso de Elis Regina, quando em 1972 – no Encontro Cívico Nacional, “pomposo evento que marcou o início das comemorações do Sesquicentenário da Independência” – ela cantou o Hino Nacional, ao lado de seu ex-parceiro no programa *Dois na Bossa*, Jair Rodrigues. O puxador do samba da festa, que dizia: “1972 engalana o Brasil/ Comemorando a existência de 150 anos de independência/ Vamos cantar e exaltar”. A partir daquele show, Elis teria ficado na mira da esquerda e dos patrulheiros de plantão, segundo Araújo. Porém, além de Elis, Jair e da dupla Dom e Ravel, também participaram desses shows da semana da pátria “diversos artistas da nova e da velha geração de nossa música: Luiz Gonzaga, Roberto Carlos, Jorge Bem, Wilson Simonal, Cauby

Peixoto, Marcos Valle, Agostinho dos Santos, Ronnie Von, Zimbo Trio e a ‘divina’ Elizete Cardoso – a cantora preferida do presidente Médici”. Uma festa que teve como animador, O Velho Guerreiro, Chacrinha (ARAÚJO, 2007, p. 287 e 288).

Por outro lado, também é importante ponderarmos a declaração feita por Maika Carocha (2007) em relação aos trabalhos de Moby (2007) e de Araújo (2007), de que são marcados pela tópica da oposição *versus* resistência, na medida em que uma análise assim “apresenta as limitações inerentes a esta pré-figuração discursivo-condenatória que uma análise menos pré-determinada poderia evitar”, como a sua própria pesquisa, diz ela (CAROCHA, 2007, p. 11). A qual, é apresentada como não pré-determinada por essa tópica entre oposição *versus* resistência. Além de que, apesar de Carocha (2007, p. 12) ter afirmado, ainda, que “muitos artistas aceitavam sugestões provindas dos censores, caracterizando, assim, um padrão de negociação que a perspectiva ‘oposição *versus* repressão’ não dá conta de explicar”, podemos afirmar que havia sim, por parte dos compositores da música de protesto (mas não somente por eles), uma prática constante de resistir aos “cortes” da censura. Ou seja, para fazer com que as mensagens presentes em suas letras passassem adiante, na formação de uma verdadeira “rede de recados”, como destacou Wisnik (2002).

Desse modo, como pudemos perceber, as estratégias utilizadas pelos compositores da música popular brasileira de protesto para tentar burlar a censura política ou político-moral que se abatia sobre suas músicas, e que devem ser vistas como atos de resistência a ação da tesoura censória, eram bastante variadas, indo da metáfora à cacofonia, entre outros artifícios. As quais foram utilizadas constantemente durante todo o período do regime militar brasileiro em que a censura política vigorou com mais força sobre a música popular, sobretudo nos anos considerados como de auge da repressão, entre 1969 e 1974. Por isso, é preciso ter em mente que onde existir repressão e censura, consequentemente, também, vai existir resistência. Quer dizer, nunca existirá uma sem a outra, e vice-versa, pois do contrário, estaríamos cometendo o que um historiador não deve cometer, de acordo com Angela de Castro Gomes (2005, p. 30), que é supor “homogeneidades e ausência de conflitos em sociedade”.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como os dedos da criança
Que se perdem no objeto
E desmancham seus brinquedos
Que procuram na matança
Dos insetos indefesos
Conhecer os seus segredos
Como os dedos da criança
[...]
Que te oprimem num abraço
E te humilham até que em pranto
Se revele o teu segredo
Como os dedos da criança
Que mantém o prisioneiro
E o atormentam pelo medo
Na esperança de que o homem
Pela sede ou pela fome
Lhes confesse o seu segredo
Como os dedos da criança
Que no próprio desespero
Me torturas até a morte
Me transpassa com uma lança
Cortam todos os meus ossos
Sem saber o meu segredo.

Carlos Lira, *O segredo* (1973).

Após 1964, e mais ainda entre 1969 e 1974, aquela censura específica da “moral” que já existia no Brasil desde meados da década de 1940, passou a fazer parte de uma cultura política então em voga no país, entre os militares: a alcunha das Forças Armadas brasileiras como portadoras de um “padrão moderador”, como consequência de suas constantes intervenções na política brasileira e da formação desenvolvida na caserna, de que ao soldado competia a missão de salvar a pátria. Uma cultura que foi responsável pela função dos militares como atores políticos dirigentes e sob a égide da Doutrina de Segurança Nacional. A sua concretização no Brasil se fortaleceu com a radicalização da Doutrina de Segurança Nacional, após a decretação do AI-5. Porém, de acordo com Borges (2003, p. 21), ao seguir os preceitos da Doutrina de Segurança Nacional, na qualidade de força dirigente, “as Forças Armadas assumiram a função de partido da burguesia, manobrando a sociedade civil, através da censura [como se deu com as músicas de protesto], da repressão e do terrorismo estatal, para promover os interesses da elite dominante, assegurando-lhe condições de supremacia em face do social”.

Levamos em conta, portanto, a existência de uma cultura histórica e política, ou melhor, de uma cultura histórico-política sobre a censura das diversões públicas, em geral, e sobre a censura política da música de protesto, em particular, durante a ditadura militar no Brasil, que perpassou de uma “censura moral” para uma “censura política”. Quer dizer, uma cultura histórica ligada à moral e à ética, que já vinha se desenvolvendo no processo histórico brasileiro desde a segunda metade da década de 1940, tendo como base a formação apoiada na Doutrina de Segurança Nacional, desenvolvida na instituição militar, a partir da criação da Escola Superior de Guerra. Já durante a ditadura militar, essa cultura histórica mais ligada à moral acabou perpassando para uma cultura histórica mais ligada à política, sobretudo entre os anos de 1969 e 1974, durante os anos de chumbo, quando ocorreu uma radicalização dos princípios da Doutrina de Segurança Nacional. Tendo em vista que essa cultura histórico-política pregava que cabia ao soldado “salvar a pátria”, vista pelos militares como ameaçada pelo comunismo, tanto internacional quanto nacional. Daí a ideia de que era preciso ao soldado zelar pela Segurança Nacional do país juntamente com os civis.

Dessa forma, abordamos o estudo da censura política em nível nacional, a qual se abateu, principalmente, sobre a música popular brasileira de protesto, ou seja, sobre a música popular e urbana, produzida sob o impulso da indústria do entretenimento e do lazer, localizada no centro-sul do Brasil, no eixo Rio-São Paulo. Para onde migraram uma grande parcela de compositores e cantores, por acreditarem que a partir dali seria teoricamente mais fácil conquistar uma carreira de sucesso nacional. Nestes termos, por tratarmos de

problemáticas mais relacionadas com o âmbito nacional, podemos dizer, de acordo com Rosa Godoy Silveira (2010), que o nosso trabalho pode ser visto como uma história do nacional, ou, pelo menos, uma pretensão de história do nacional.

Tendo em vista que foi no eixo Rio-São Paulo que ocorreu um desenvolvimento maior da indústria cultural e fonográfica no Brasil, também procuramos mostrar rapidamente como se deu esse desenvolvimento da indústria fonográfica, historiando essa relação antiga da indústria cultural com a música popular produzida nos centros urbanos, até chegar ao Brasil. Nesse sentido, procuramos demonstrar como grandes empresas multinacionais do ramo da indústria fonográfica, depois de terem suas filiais consolidadas no país, durante a ditadura militar, e com o apoio dos próprios militares, depois de passarem a ter a venda de seus produtos finais, no caso as canções, prejudicadas por causa da atuação da censura, passaram a atuar no sentido de, pelo menos, amenizar a atuação dessa mesma censura. Processo semelhante ocorrido com a Rede Globo de Televisão, que depois de se tornar hegemônica no ramo das comunicações no país, durante a ditadura, com a ajuda dos militares, passou a lutar contra a censura posta em prática pelo próprio regime militar, na medida em que um de seus principais produtos, as telenovelas, estavam sendo prejudicados pela atuação sistemática da tesoura censória.

Também analisamos e demonstramos a legislação sobre a qual se baseava, fundamentalmente, a censura das diversões públicas no Brasil e, dentro desta, da censura musical, tanto no período anterior a 1968, quanto posterior. Para tanto, retrocedemos nossa análise até mesmo para o período do Estado Novo, durante a ditadura varguista, ou seja, o período imediatamente anterior a oficialização do Decreto n.º 20.493, de 1946. O qual foi apropriado pelos militares durante o regime militar e bastante utilizado pelos censores nas justificativas de seus vetos para as músicas de protesto dos anos de chumbo. Um decreto que, sem dúvida, foi um dos mais consultados e citados, mas, que também teve o acréscimo de outras legislações criadas durante o regime militar, como a Constituição autoritária de 1967 e sua Emenda, acrescida dois anos depois, em 1969, um decreto-lei de 1969, de n.º 898, que ficou mais conhecido com Lei de Segurança Nacional, além de um decreto-lei de 1970, de n.º 1.077. Os quais foram somados à legislação censória já existente desde antes do regime político instaurado no país pelo golpe de 1964.

Por outro lado, podemos dizer que a música popular de protesto atuou com mais força no Brasil, enquanto movimento, a partir de meados da década de 1960, apesar de antes desse período, como destacamos, também terem sido produzidas canções de protesto por alguns compositores, dentre eles Noel Rosa e Luiz Gonzaga. Ou seja, podemos considerar

algumas de suas composições como precursoras da música de protesto que se desenvolveu mais enquanto movimento a partir de meados da década de 1960 por meio (mas não só) dos chamados Festivais da Canção. No entanto, é preciso destacar que a música de protesto não se restringiu apenas aos meados da década de 1960, mas se estendeu para o período subsequente, que abrange os anos de 1969 a 1974, apesar de não ser mais a mesma música de protesto. A qual passou a incorporar, por exemplo, toda a tradição do movimento tropicalista imediatamente anterior, de 1967 e 1968, através do uso de recursos como a metáfora, naquilo que ficou conhecido como “linguagem da fresta” (VASCONCELOS, 1977), como forma de burlar a censura. O que não quer dizer, que também não tenham sido produzidas nesse mesmo período canções com críticas bastante explícitas em suas letras, pois, as duas formas vão coexistir sincronicamente.

É importante perceber, também, que houve por parte dos militares, durante a ditadura, a grande divulgação e propagação de um imaginário anticomunista no Brasil, que fazia parte de uma longa trajetória que começou a se desenvolver no país logo após a Revolução Russa de 1917. Mas que a partir do final da Segunda Guerra Mundial, com o mundo bipolarizado entre dois blocos, que eram liderados por EUA e URSS – representando o capitalismo e o comunismo, respectivamente –, teve uma grande acentuação. Um imaginário que, se de início, fora formado pela articulação entre empresários, militares e padres, sendo encabeçado por estes últimos, conforme Rodrigo Motta (2002), a partir do golpe de 1964, e mais ainda após 1968 (com um agravamento maior da repressão e o apoio de grupos da Igreja Católica à luta armada desencadeada por setores da esquerda), passou a ser encabeçado, sobretudo, pelos militares, em articulação com empresários. Como também, em articulação com a ala conservadora da Igreja Católica.

Podemos afirmar, assim, que por causa da grande propagação desse imaginário e discurso anticomunista, acabou-se criando um fenômeno que atuou com bastante vigor durante os anos de chumbo do regime militar brasileiro, e que Marionilde Magalhães (1997) qualificou muito bem como “lógica da suspeição”. Um fenômeno que era bastante alimentado diariamente através das informações, informes, ofícios e outros documentos que eram produzidos sistematicamente pelos informantes daquilo que ficou conhecido como “comunidade de informações”. Setor este que vigiava de perto tudo que ocorria no campo da cultura, em geral, e da música, em particular. Isto é, desde o cinema e o teatro, passando pela televisão e a literatura, indo até a vigilância sobre a atuação de alguns artistas em shows musicais, com destaque para àqueles (mas não somente) que já atuavam na produção e interpretação de músicas de protesto desde meados da década de 1960, através dos Festivais

da Canção. Esses informantes, através de suas informações sem muita veracidade e plausibilidade, em boa parte delas, contribuíram para colocar a música de protesto e alguns de seus autores sob a suspeita constante de propagação do comunismo no Brasil, ou seja, superdimensionando informações e acontecimentos.

Desse modo, com base na tese principal defendida neste trabalho, reiteramos que foi durante o período de 1969 a 1974, mais conhecido como os anos de chumbo da ditadura militar no Brasil, que ocorreu um desenvolvimento maior da censura política sobre a música de protesto. O que fica visível, principalmente, no terceiro capítulo, quando nos detemos mais sobre os pareceres elaborados pelos próprios censores, entre 1969 e 1974, quando do exercício censório, para justificarem os vetos sobre as canções de protesto. As quais eram censuradas por conterem protestos políticos contra a ordem ou o regime político implantado no Brasil pelos militares com o golpe de 1964. Quer dizer, além da censura moral que já vigorava no país durante a ditadura militar e que vinha desde meados da década de 1940, também ocorreu, durante esse mesmo regime militar, uma censura política sobre a música popular brasileira, a qual atuou com mais vigor durante os anos de chumbo (1969-1974). E principalmente sobre a chamada música de protesto, que direcionava mais suas contestações para a situação política do Brasil naquele momento.

No entanto, não negamos que tenha ocorrido nesse período mencionado uma censura moral sobre a música popular brasileira. Por outro lado, também procuramos mostrar que havia, em certos momentos, uma interconexão entre as motivações políticas e morais para a censura de determinadas canções, isto é, havia uma imbricação entre as censuras política e moral de algumas canções. Em outras palavras, não estamos negando a existência de uma censura moral sobre a música popular que foi produzida nesse mesmo período, e nem defendendo que, até mesmo quando se tratava de questões ligadas à moral, somente tenha ocorrido censura política sobre a música de protesto, como parece acreditar Beatriz Kushnir (2004). Contudo, percebemos que, muitas vezes, a censura política também estava acobertada sob o argumento de uma censura moral.

Portanto, o trabalho de Paulo Cesar de Araujo (2007), intitulado *Eu não sou cachorro, não*, como já frisamos, é importante para o estudo da música popular brasileira por ser um dos poucos a enfatizar a dimensão moral da censura praticada pelo SCDP/DCDP durante os anos 1970 da ditadura militar. Todavia, ao eleger a música denominada cafona ou brega como objeto de estudo, Araújo (2007) acaba por “subjugam a importância da produção musical da MPB” em geral, e principalmente da música de protesto, em particular (importância que demonstramos neste trabalho). Nesse sentido, ele acaba “supervalorizando,

em certos momentos, um suposto caráter contestatário presente nas músicas de alguns dos cantores daquele primeiro universo musical [no caso, o universo da música cafona ou brega]” (MARCELINO, 2006, p. 23).

Como mostramos aqui, em nossa pesquisa, até mesmo compositores e cantores que não se “enquadravam” na música de protesto em particular ou mais amplamente na chamada MPB, também chegaram a ter algumas de suas composições censuradas durante o período mencionado, como Odair José e a dupla Dom e Ravel, como também foi mostrado por Araújo (2007). Entretanto, estes compositores e cantores eram censurados mais por tratarem de temas comportamentais, ou seja, eles eram mais visados pela ação da censura moral, que vetava suas letras mais devido a motivações ou conotações morais. Quer dizer, apesar de alguns deles também terem produzido canções de protesto, é “algo que não deve ser confundido com a adoção de uma postura engajada, como alguns autores parecem acreditar (como é o caso de Araújo [2007]), mas serve como uma advertência importante quanto à relevância tomada pela censura da chamada ‘defesa da moral e dos bons costumes’” (MARCELINO, 2006, p. 22).

Segundo Douglas Marcelino (2007, p. 23), ambos os processos coexistiram e foram relevantes, apesar de no plano mais rotineiro de atuação do SCDP/DCDP, “a problemática dos costumes estivesse mais presente do que as questões estritamente político-ideológicas”. Porém, ao estudarmos a censura musical nos chamados “anos de chumbo” (que consideramos aqui como o período de 1969 a 1974), percebemos que Marcelino também acaba por subjugar a importância da censura política e superdimensionar a censura moral neste período mencionado (assim como fez Araújo). Afinal, como destacou a censora Odette Martins Lanzioti, através de entrevista,³⁹⁷ em determinadas épocas os censores eram “orientados” a atentar mais para a censura moral e em outras, para a censura política (como procuramos demonstrar através desta pesquisa). Além de que, não podemos esquecer que o período que vai de 1969 a 1974, foi um período em que certamente ocorreu mais autocensura no Brasil, por parte dos compositores, devido há um recrudescimento ainda maior da repressão, após a decretação do Ato Institucional n.º 5, em dezembro de 1968.

Por outro lado, esta pesquisa ainda pode ser continuada (como temos a pretensão de fazer) por um outro estudo que procure abranger o desenvolvimento da censura política sobre a música popular brasileira no período imediatamente posterior ao que foi abordado neste trabalho. Ou seja, logo após os anos de chumbo, no período da chamada “abertura lenta, segura e gradual”, que procure abarcar os anos de 1975 a 1979, ou até mesmo se estendendo

³⁹⁷ Entrevista disponível em: <[http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Dona Odete.pdf](http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Dona%20Odete.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2010.

um pouco mais além deste recorte temporal, para perceber o peso dessa mesma censura durante o que foi denominado de “abertura”.

Outras pesquisas que podem surgir seguindo um pouco do caminho trilhado aqui, e que ainda estão por ser feitas, podem enveredar por uma análise mais apurada da censura sobre a televisão brasileira, que procure se centralizar sobre as telenovelas ou os programas de auditório. Isto é, que partam de uma análise da atuação da censura política ou moral do regime militar brasileiro sobre estes setores da televisão, seja durante os anos de chumbo ou no período posterior, da considerada “abertura gradual e segura”. Além disso, mais uma pesquisa que pode surgir, seguindo esse mesmo caminho, e que também está por ser feita, pode partir do uso da censura moral ou política sobre algumas rádios do Brasil, durante a ditadura militar.

Não obstante, ao finalizar este trabalho, não podemos deixar de dizer (pelas referências específicas sobre o tema da censura de diversões públicas em geral ou da censura musical, particularmente, que utilizamos neste trabalho, tanto relacionadas à “censura moral” quanto à “censura política” da música popular de protesto), que já existe também uma certa cultura historiográfica sobre este assunto. No sentido específico de uma produção histórica profissional e científica sobre este tema. Já em uma quantidade razoável, podemos afirmar, tomando a censura das diversões públicas como um todo, mas, ainda em uma pequena quantidade, ao tomarmos como referência a censura musical, em particular, que está inserida dentro da censura de diversões públicas.

FONTES E REFERÊNCIAS

Não, eu não quero ver
Meu canto não poder ser cantado
Não, eu não quero ver
Um dia ter que nascer calado
E se a noite trouxer
[...]
Um vento tão forte
Que os homens não podem conter
E se o pranto secar
E o soluço acordar
Um grito calado no peito
Querendo crescer
Alguma coisa vai acontecer

Gianfrancesco Guarnieri & Toquinho, *Vento Forte* (1973).

FONTES

ARQUIVO Nacional. Coordenação Regional do Arquivo Nacional em Brasília – DF. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP.

BRASIL. Ato Institucional n.º 5, de 13 de dezembro de 1968. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente A. & GARCIA, Wilson de Q. (orgs.). *Censura Federal: leis, decretos-leis, decretos, regulamentos*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 75-77.

BRASIL. Constituição. Constituição da República Federativa do Brasil, de 24 de janeiro de 1967. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constitui%C3%A7%C3%A3o.htm>. Acesso em: 20 nov. 2009.

BRASIL. Decreto n.º 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente A. & GARCIA, Wilson de Q. (orgs.). *Censura Federal: leis, decretos-leis, decretos, regulamentos*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 158-179.

BRASIL. Decreto n.º 50.518, de 2 de maio de 1961. Dispõe sobre a fiscalização e controle da entrada de filmes cinematográficos destinados à projeção nos cinematógrafos e pela TV, e dá outras providências. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente A. & GARCIA, Wilson de Q. (orgs.). *Censura Federal: leis, decretos-leis, decretos, regulamentos*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 193.

BRASIL. Decreto n.º 51.134, de 3 de agosto de 1961. Regula os programas de teatro e diversões públicas através do rádio e da televisão, o funcionamento de altofalante, e dá outras providências. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente A. & GARCIA, Wilson de Q. (orgs.). *Censura Federal: leis, decretos-leis, decretos, regulamentos*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 194-196.

BRASIL. Decreto n.º 56.510, de 28 de junho de 1965. Aprova o Regulamento Geral do Departamento Federal de Segurança Pública. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/sicon/ExecutaPesquisaBasica.action>>. Acesso em: 15 nov. 2009.

BRASIL. Decreto-lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966. Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art. 45 da Lei n.º 4.131, de 3 de setembro de 1962, prorroga por 6 meses dispositivos de Legislação sobre a exibição de filmes nacionais, e dá outras providências. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente A. & GARCIA, Wilson de Q. (orgs.). *Censura Federal: leis, decretos-leis, decretos, regulamentos*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 318-328.

BRASIL. Lei n.º 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente A. & GARCIA, Wilson de Q. (orgs.). *Censura Federal: leis, decretos-leis, decretos, regulamentos*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 180-184.

BRASIL. Decreto-lei n.º 898, de 28 de setembro de 1969. Define os crimes contra a Segurança Nacional, a Ordem Política e Social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente A. & GARCIA, Wilson de Q. (orgs.). *Censura Federal: leis, decretos-leis, decretos, regulamentos*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 43-58.

BRASIL. Decreto-lei n.º 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, parágrafo oitavo, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente A. & GARCIA, Wilson de Q. (orgs.). *Censura Federal: leis, decretos-leis, decretos, regulamentos*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 144-145.

BRASIL. Emenda. Emenda Constitucional n.º 1, de 17 de outubro de 1969. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente A. & GARCIA, Wilson de Q. (orgs.). *Censura Federal: leis, decretos-leis, decretos, regulamentos*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 14-39.

ENTREVISTAS editadas, de Odette Martins Lanziotti; Ravel; Aldir Blanc; Luiz Kady Airão; João Carlos Muller Chaves; Nenê; Odair José e Jair Rodrigues. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com/>>. Acesso em: 15 dez. 2009.

MIDANI, André entrevistado por SOUZA, Táríc de. In: *Phono 73: o canto de um povo*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2005. Entrevista de Encarte dos discos.

PARECER DE 30/03/1971, REFERENTE À CANÇÃO CHAMADA “SAMBA DE ORLY”. Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/Samba_de_Orly_-_Toquinho_Vinicius_Chico_1.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2009.

PARECER DE 03/05/1971, REFERENTE À CANÇÃO CHAMADA “O MEDO”. Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/O_Medo_-_Taiguara_1.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2009.

PARECER DE 04/04/1973, REFERENTE À CANÇÃO CHAMADA “O EQUILIBRISTA”. Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/docs/O_Equilibrista_-_Gonzaguinha_1.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2009.

SOUZA, Táríc de. In: *Phono 73: o canto de um povo*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2005. Depoimento de encarte dos discos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

_____. À guisa de prefácio. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente A. & GARCIA, Wilson de Q. (orgs.). *Censura Federal: leis, decretos-leis, decretos, regulamentos*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 6.

ALMOND, Gabriel & VERBA, Sidney. *The Civic Culture. Political attitudes and democracy in five nations*. Princeton: Princeton University Press, 1963.

ALVES, Maria Helena M. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência*. O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: Edusc, 1999.

_____. Mortos sem sepultura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 513-532.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não*. Música popular e ditadura militar. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. Cultura histórica: territórios e temporalidades historiográficas. In: *Saeculum: Revista de História*, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n.16, jan./jun., 2007, p. 25-31.

AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier de & SOUZA, Amilton Justo de. A importância da cultura material e da Arqueologia na construção da História. *História Unisinos*, São Leopoldo, UAPPG/PPGH/UNISINOS, v. 14, n. 1, 2010, p. 62-76.

BARCELOS, Elaine. *A metáfora e a retórica do medo nas letras de músicas de Raul Seixas: um drible à censura*. 2009. 110 p. Dissertação (Mestrado em Lingüística), Universidade de Franca.

BARROS, José D'Assunção. *O Projeto de Pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

BASTOS, Rafael José de Menezes. A “origem do samba” como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, ANPOCS, n. 31, jun., 1996, [s. p.].

BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdUFSCar, 2002.

BERSTEIN, Serge: *Les cultures politiques em France*. Paris: Éditions Du Seuil, 1999.

_____. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François (orgs.). [s. t.]. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 349-363.

BETTO, Frei. *Batismo de Sangue*. A luta clandestina contra a ditadura militar. Dossiês Carlos Marighella e Frei Tito. 12. ed. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (orgs.). *O Brasil Republicano*. v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 13-42.

BORGES, Vavy Pacheco. História e política: laços permanentes. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH, v. 12, n. 23/24, set., 1991/ago., 1992, p. 7-18.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. Abertura. A nova história: seu passado e seu futuro. In: _____. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. da Unesp, 1992, p. 7-37.

CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções*: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 p. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). *História: Questões e Debates*, Curitiba, Ed. da UFPR, n. 44, 2006a, p. 189-211.

_____. “*Pelos versos das canções*”: censura e música no regime militar brasileiro. In: Encontro Regional de História: Usos do Passado, XII, 2006b, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPUH-RJ, 2006b, p. 1-7.

CANDÉ, Roland de. Premissas. In: *História Universal da música*. v. 1. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CANO, Wilson. *Raízes da concentração industrial em São Paulo*. Rio de Janeiro: Difel, 1977.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*: a história entre certezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

_____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*: o discurso competente e outras falas. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1989.

CIAMBARELLA, Alessandra. Do cristianismo ao maoísmo: a história da Ação Popular. In: FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão. (orgs.). *Revolução e democracia (1964...)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 99-129.

CITTADINO, Monique. Poder local, memória e cultura política. In: *Saeculum: Revista de História*, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 16, jan./jun., 2007, p. 47-57.

COMBLIN, Joseph. *A ideologia da Segurança Nacional*. O poder militar na América Latina. Tradução de A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lira: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH, v. 18, n. 35, 1998, p. 13-52.

CORDEIRO JR, Raimundo Barroso. História da História ou da historiografia como História social. In: SÁ, Ariane Norma de Menezes & MARIANO, Serioja R. C. (orgs.). *Histórias da Paraíba: autores e análises historiográficas sobre o século XIX*. João Pessoa: Ed. da UFPB, 2003, p. 16-36.

COSTA, Adriane. Loas a la Revolución. Julio Contázar e a Revolução Cubana. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (org.). *Culturas políticas na história: novos estudos*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009, p. 59-80.

COUTO E SILVA, Golbery do. *Conjuntura política nacional, o poder executivo e geopolítica do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1981.

D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon & CASTRO, Celso. (int. e org.). *Visões do golpe: a memória militar de 1964*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

DELLA CAVA, Ralph. A Igreja e a abertura, 1974-1985. In: STEPAN, Alfred. (org.). *Democratizando o Brasil*. [s. t.]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 231-273.

DIEHL, Astor Antônio. História, Teoria da História e Culturas Historiográficas: entrevista com Astor Antônio Diehl. In: *Saeculum: Revista de História*, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 21, jul./dez., 2009, p. 219-232.

_____. *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru: Edusc, 2002.

_____. *A cultura historiográfica brasileira. Década de 1930 aos anos 1970*. Passo Fundo: Ediupf, 1999.

_____. *A cultura historiográfica brasileira: do IHGB aos anos 1930*. Passo Fundo: Ediupf, 1998.

_____. *A cultura historiográfica dos anos 80: mudança estrutural na matriz historiográfica brasileira*. Porto Alegre: Evangraf, 1993a.

_____. *A matriz da cultura histórica brasileira: do crescente progresso otimista à crise da razão histórica*. Porto Alegre: Edipucrs, 1993b.

DORBSTEIN, Juliano Martins. As duas censuras do regime militar: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978. 2007. 212 p. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

DOSSIÊ História e Cultura Histórica. *Saeculum*: Revista de História, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 16, 2007, p. 9-102.

DREIFUSS, Armand René. *1964: a conquista do Estado*. Ação política, poder e golpe de classe. 5. ed. Tradução de Ayeska Branca de Oliveira Farias et al. Petrópolis: Vozes, 1987.

DROSDOFF, Daniel. *Linha dura no Brasil: o governo Médici (1969-1974)*. Tradução de Norberto de Paula Lima. São Paulo: Global, 1986.

DUTRA, Eliana de Freitas. *O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: EDITAU, 1974.

FALCON, Francisco. História e poder. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 61-89.

FAUSTO, Boris. O anarquismo. In: *Trabalho urbano e conflito social*. Rio de Janeiro: Difel, 1977, p. 62-97.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. *Na batida do baião, no balanço do forró: a música de Zedantas com Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*. 1983. [s. p.]. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

FERRO, M. *Cinema et histoire*. Gontier: Paris, 1977.

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004a.

_____. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004b, p. 265-275.

_____. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH, v. 24, n. 47, jul., 2004c, p. 29-60.

_____. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia A. Neves. (orgs.). *O Brasil Republicano*. v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 167-206.

_____. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, 2002, p. 251-286.

_____. Como eles agiam. Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. 2006. 360 p. Tese (Doutorado em História e Sociedade), Universidade Estadual Paulista (Campus de Assis).

_____. *Entre cantos e chibatas: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. 2001. [s. p.]. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Estadual de Campinas.

FLORES, Elio Chaves. Dos feitos e dos ditos: História e Cultura Histórica. In: *Saeculum: Revista de História*, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n.16, jan./jun., 2007, p. 83-102.

_____. Introdução. A cultura histórica entre as regionalidades e os saberes históricos. In: SANTOS NETO, Martinho G. dos & COSTA, Robson X. (orgs.). *Pesquisa em História: temas e abordagens*. João Pessoa: Ed. da UFPB, 2009, p. 11- 33.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. 420 p. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

GAY, Peter. *O estilo na História: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMES, Angela de Castro. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. In: ABREU, Marta; SOIHET, Rachel & GONTIJO, Rebeca. (orgs.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 43-63.

_____. História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões. In: SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda B. & Gouvêa, Maria de Fátima S. (orgs.). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 21-44.

_____. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Ed. Marco Zero, 1990.

GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *História, Região e Globalização*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

GUENÉE, Bernard. *Histoire et culture historique dans l'Occidente medieval*. Paris: Aubier, 1980.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 121-144.

HUNT, Lynn. (org.). *A nova história cultural*. 2. ed. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JULLIARD, Jacques. A política. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 180-196.

KUCINSKI, Bernardo. A primeira vítima: a autocensura durante o regime militar. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 533-551.

_____. *Jornalistas e revolucionários, nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Ed. Scritta, 1991.

KUSCHNIR, Karina & CARNEIRO, Leandro Piquet. As dimensões subjetivas da política: cultura política e antropologia da política. *Estudo Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v. 13, n. 24, 1999, p. 227-250.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo/FAPESP, 2004.

KRISCHKE, Paulo J. Cultura política e escolha racional na América Latina: interfaces nos estudos da democratização. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n. 43, 1.º sem., 1997, p. 103-126.

LE GOFF, Jacques. A história nova. In: _____. (org.). *A história nova*. [s. t.]. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 25-64.

_____. A mentalidade histórica: os homens e o passado. In: _____. *História e memória*. 4. ed. Tradução de Bernardo Leitão; Irene Ferreira & Suzana F. Borges. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996, p. 47-76.

LIMA, Luiz. O rei da contracultura. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, SABIN-Sociedade de Amigos da Biblioteca Nacional, ano 3, n. 33, jun. 2008, p. 26-29.

MAGALHÃES, Marionilde Dias Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH, v. 17, n. 34, 1997 [s. p.].

MAIA, Maurício. Censura, um processo de ação e reação. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 469-511.

MANUAL *básico da Escola Superior de Guerra*. Rio de Janeiro: Estado-Maior das Forças Armadas/ESG, 1976.

MARCELINO, Douglas Atilla. O passado recente em disputa: memória, historiografia e as censuras da ditadura militar. In: SANTOS, Cecília M. & TELES, Janaína de A. (orgs). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. v. 1. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores, 2009, p. 312-333.

_____. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. 2006. 300 p. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira: 1968-1972*. São Paulo: Global, 1980.

MARTINS FILHO, João Roberto. Tortura e ideologia: os militares brasileiros e a doutrina da *guerre révolutionnaire* (1959-1974). In: SANTOS, Cecília M. & TELES, Janaína de A. (orgs). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. v. 1. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores, 2009, p. 179-202.

MEDINA, Cremilda. As múltiplas faces da censura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 421-434.

MELO, Evaldo Cabral de. A cultura histórica do nativismo. In: *Rubro veio: o imaginário da restauração pernambucana*. 3. ed. São Paulo: Alameda, 2008, p. 61-87.

MIRANDA, Dilmar. *Nós a música popular brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.

MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ateliê 2007, 2007.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia. In: _____. (org.). *Culturas políticas na História: novos estudos*. Belo Horizonte: Argymentvm, 2009, p. 13-37.

_____. *Em guarda contra o “Perigo Vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

MOURA, Roberto. *A censura e a música popular no Brasil*. [2001]. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt>>. Acesso em: 15 nov. 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH, v. 24, n. 47, jul., 2004a, p. 103-126.

_____. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004b, p. 203-216.

_____. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. [2002]. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2009.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anablume/FAPESP, 2001a.

_____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001b.

NAVES, Santuza Cambraia et al. Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, ANPOCS, n. 51, jun., 1.º sem., 2001, [s. p.].

NIETZSCHE, Friedrich W. *Da utilidade e do inconveniente da História para a vida*. Segunda Consideração Intempestiva. Tradução de Antônio Carlos Braga & Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2008.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista; O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

OLIVEIRA, Francisca de Assis. *Um estudo sobre a historiografia da música popular brasileira: 1961-2000*. 2003. 198 p. Dissertação (Mestrado em História do Norte-Nordeste), Universidade Federal de Pernambuco.

PAES, José Paulo. Música e democracia: “populismo x elitismo”, argumento falacioso. In: BOSI, Alfredo. (org.). *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2002, [s. p.].

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 1960*. 1991. [s. p.]. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Universidade de São Paulo.

PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). *História e Perspectivas*, Uberlândia, n. 3, jul./dez., 1990, [s. p.].

PASSOS, Sylvio. (org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, [s. d.].

PERRONE, Charles. *Masters of contemporary Brazilian song*. Austin: University of Texas Press, 1989.

PINHEIRO, Paulo César. *Histórias das minhas canções*. São Paulo: Leya, 2010.

PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. 41. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RÉMOND, René. Uma história presente. In: _____. (org.). *Por uma história política*. Tradução de Dora Rocha. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996, p. 13-36.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Vozes silenciadas em tempo de ditadura: Brasil, anos de 1960. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, 435-450.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (orgs.). *O Brasil Republicano*. v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 133-166.

_____. Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.). *Minorias silenciadas: História da censura no Brasil*. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 377-401.

RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. (orgs.). *Para uma história cultural*. [s. t.]. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

RODEGHERO, Carla Simone. *O diabo é vermelho: imaginário anticomunista e Igreja Católica no Rio Grande do Sul (1945-1964)*. 2. ed. Passo Fundo: Ediupf, 2003.

_____. *Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos Estados Unidos e no Brasil nos anos da Guerra Fria*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH, v. 22, n. 44. 2002a, p. 463-468.

_____. *Memórias e avaliações: norte-americanos, católicos e a recepção do anticomunismo brasileiro entre 1945 e 1964*. 2002b. [s. p.]. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente A. & GARCIA, Wilson de Q. (orgs.). *Censura Federal: leis, decretos-leis, decretos, regulamentos*. Brasília: C. R. Editora, 1971.

SANTOS, Paulo dos. *Raul Seixas: a mosca na sopa da ditadura militar*. Censura, tortura e exílio (1973-1974). 2007. 191 p. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. História e historiografia: entre o nacional e o regional. In: ARAÚJO et al. (orgs.). *Historiografia e(m) diversidade: artes e artimanhas do fazer histórico*. João Pessoa: Ed. da UFCG/ANPUH-PB, 2010, p. 09-28.

_____. A cultura histórica em representações sobre territorialidades. *Saeculum: Revista de História*, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n.16, 2007, p. 33-46.

SIMÕES, Inimá Ferreira. A censura cinematográfica no Brasil. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 347-376.

_____. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. SENAC/Ed. Terceiro Nome, 1998.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. 2. ed. Tradução de Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, ANPOCS, v. 4, n. 10, 1989, p. 21-43.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

SOUZA, Amilton Justo de. A censura política da Divisão de Censura de Diversões Públicas à música de protesto no Brasil (1969-1974). In: *Simpósio Nacional de História: História e Ética*, XXV, 2009, Ceará. Anais... Ceará: ANPUH, 2009, p. 1-11.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. 6. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo. (orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 127-162.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em Movimento: música, festivais e censuras*. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

VILLAÇA, Mariana. *Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972): engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba*. 2000. [s. p.]. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. (org.). *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2002, p. 114-123.

REFERÊNCIAS FONOGRÁFICAS

GIL, Gilberto & BUARQUE, Chico. Cálice. (com Milton Nascimento). In: _____. *BUARQUE, Chico*. Novo Millennium: 20 músicas para uma nova era. Rio de Janeiro: Universal Music, 2005. CD stereo (20 faixas; Faixa 13).

ROBERTO, Cláudio & SEIXAS, Raul. Rock das Aranhas. In: *Raul Vivo*. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1992 [1983]. CD stereo. (18 faixas; Faixa 11).

RAMALHO, Zé. Vila do Sossego. In: _____. *Antologia Acústica*. Disco 1. Barueri: BMG, 1997. CD stereo (10 faixas; Faixa 4).

SEIXAS, Raul. Ouro de Tolo. In: _____. *Maluco Beleza*. Raul Seixas. São Paulo: Universal Music, [s.d.]. CD stereo (14 faixas; Faixa 8).

TAPAJÓS, Maurício & PINHEIRO, Paulo Cesar. Pesadelo. In: *Phono 73: o canto de um povo*. Disco 2. Rio de Janeiro: Universal Music, 2005. CD stereo (16 faixas; Faixas 3).

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

BATISMO de Sangue. Direção de Helvécio Ratton. Rio de Janeiro: Vídeofilmes Produções Artísticas, 2006. 1 DVD (112 min.), sonoro, colorido, legendado: Inglês/ Espanhol/ Francês/ Português. Ficção/Drama.

CABRA marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. 1984. 1 DVD (120 min.), sonoro, preto e branco, não legendado. Vídeo-documentário.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Versátil Home Vídeo/ RioFilme, 1964. 1 DVD (125 min.), sonoro, preto e branco, legendado: Inglês/ Espanhol/ Francês/ Português. Ficção/ Drama.

GIL, Gilberto & BUARQUE, Chico. Cálice; Cálice censurado. In: *Phono 73: o canto de um povo*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2005. DVD mono (14 faixas; Faixas 5 e 14 [extra]).

LARANJA mecânica. Direção de Stanley Kubrick. 1971. 1 DVD (137 min.), sonoro, colorido, legendado: Inglês/ Francês/ Português/ Espanhol. Ficção/ Drama.

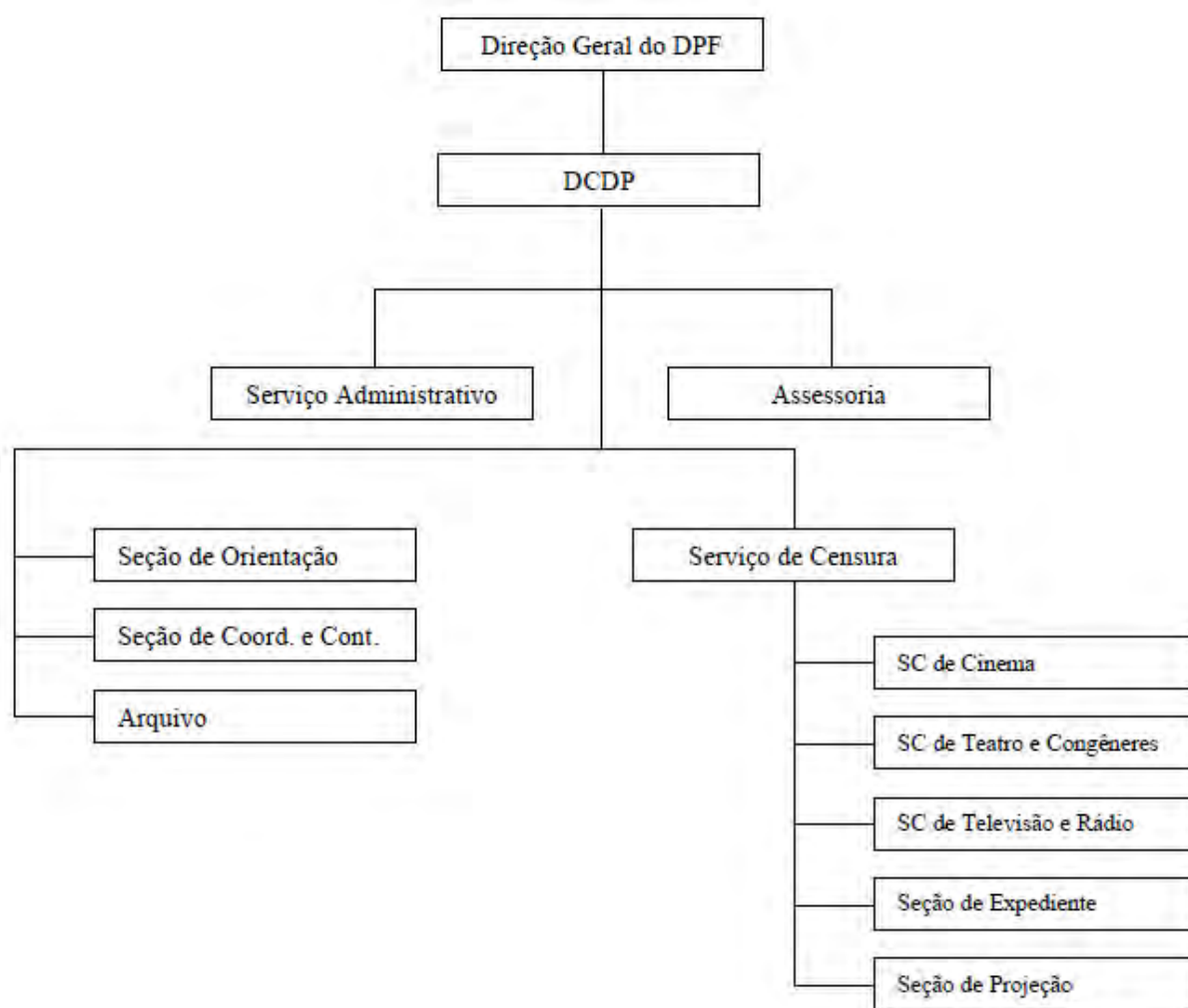
RAMALHO, Zé. Entrevista. In: _____. *Zé Ramalho ao vivo*. Barueri: BMG, 2005. DVD mono (18 faixas; Extra).

REGINA, Elis. Depoimento. In: *Elis. Falso Brilhante. Disco 3*. Rio de Janeiro: Emi Music Brasil, 2006. DVD mono (16 faixas; Extra).

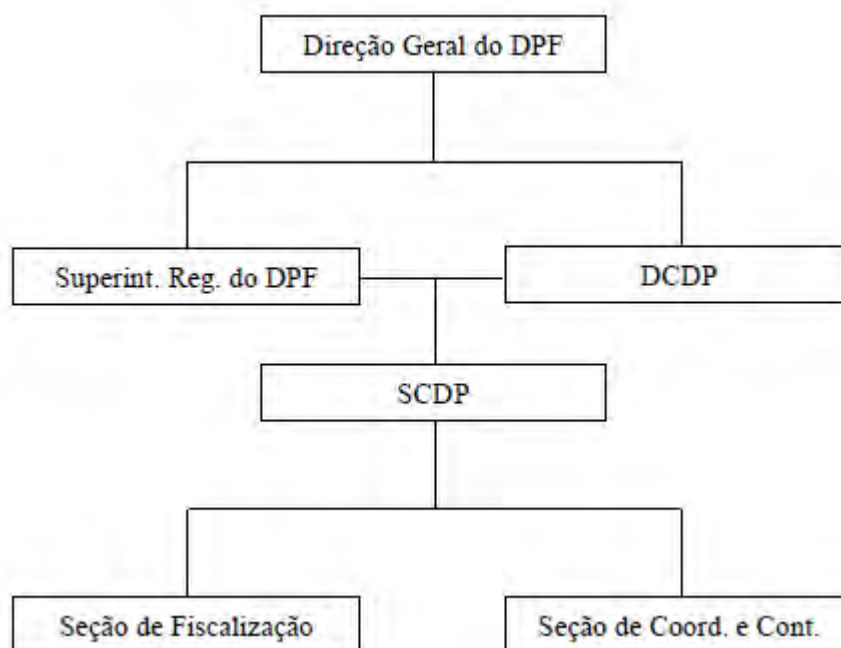
ANEXOS

Clareou, clareou
A esperança já se anuncia
[...]
O homem não é Deus pra poder
Ditar tristezas ou alegrias
[...]
Na lei de Deus lutar é viver
Na nossa lei lutar é morrer
E eu lutei, lutei
Vida e morte, lei contra lei
A farsa acabou
O semi-Deus já não nos vigia
O seu poder já se transformou
[...]
E a esperança já se anuncia
Clareou, clareou
Dentro do mal que nos desunia...

Baden Powell de Aquino e Paulo César Pinheiro,
O semi-Deus (1973).

ANEXO A – ESTRUTURA DO ÓRGÃO CENTRAL DA DCDP

Fonte: GARCIA, 2008, p. 90; FAGUNDES, 1974, p. 86.

ANEXO B – ESTRUTURA DOS ÓRGÃOS DESCENTRALIZADOS DA DCDP

Fonte: GARCIA, 2008, p. 90; FAGUNDES, 1974, p. 87.

ANEXO C – ENTREVISTA DO CANTOR/COMPOSITOR RAVEL

censuramusical.com**Dom & Ravel: traidores ou injustiçados?**

A difícil carreira da dupla acusada de compor e gravar canções em favor da Ditadura Militar

“Nunca fiz música encomendada pra governo nenhum, nem pra representante de governo nenhum”

O nome de Dom & Ravel está, até os dias de hoje, ligado ao sucesso “Eu te amo meu Brasil”. A canção, que ecoou pelo país durante os tempos em que se alardeava o milagre brasileiro e se comemorava os bons resultados do futebol, foi rotulada como símbolo de um governo militar que comemorava a vitória para si próprio.

Em entrevista ao **censuramusical.com**, Eduardo Gomes de Farias, o Ravel, recorda os tempos de censura, nos quais a dupla recebeu críticas que marcaram definitivamente sua história.

Simpático, Ravel conta com detalhes a ascensão da dupla no cenário nacional da década de 70 por meio de suas músicas de conteúdo ufanista, exaltando as belezas do Brasil e abordando temas como luta de classes e exclusão social. Além disso, revela algo que poucos sabem: Dom & Ravel também foram censurados e passaram por interrogatórios no Departamento de Censura. Isso, para Ravel, prova que eles jamais fizeram músicas encomendadas para o governo – mas que apenas seguiam o patriotismo inerente ao comportamento de bandas como *Beatles* e *Rolling Stones*.

CENSURA MUSICAL: Quem é Ravel?

RAVEL: Meu nome é Eduardo Gomes de Farias. Nasci no Estado do Ceará. Fui para o Rio de Janeiro com três anos de idade. Ravel é meu nome artístico. Meu pai, Antônio Eustáquio de Farias, foi um simples vendedor ambulante, conhecido como Antônio Paraíba. Eu sempre acompanhava meu pai. Com 10 anos de idade fui com ele para São Paulo. Sobre a imprensa dizer, como foi publicado em alguns lugares que eu era filho de militar, isto é mentira, eu sou sim, filho de Antônio Paraíba, vendedor ambulante que após muito trabalho foi dono de uma alfaiataria.

CM: Você e seu irmão Dom sonhavam em ser músicos?

RAVEL: O Dom aos 17 anos tentou formar uma banda com influência do *Beatles*. Acabou a banda e ele formou uma dupla “Dim e Dom”, mas o Dim foi embora para o

PROIBIDO

censuramusical.com

interior e meu irmão acabou me convidando para cantar com ele. Comecei a estudar música. Peguei gosto e de repente percebi que tinha talento pra isso, começando assim a carreira da dupla Dom e Ravel.

Sobre a "patrulha" política

O Dom faleceu em 1º de dezembro de 2000, vítima de um câncer no estômago. Câncer este, contraído por aporinhações e perseguições políticas, que até hoje não dão trégua a carreira de Dom e Ravel.

CM: Como foi início da carreira de vocês?

RAVEL: Quando surgimos como dupla foi muito difícil. Nós batíamos nas portas das gravadoras e nunca dava certo. Vimos que música aqui no Brasil é monopólio, uma máfia. O cara que está na mídia nunca vai ajudar ninguém, dividir seu espaço com quem está começando, de jeito nenhum. Tudo gira em torno de interesses econômicos. Eu e o Dom observamos que dificilmente veríamos alguma porta aberta para mostrar nosso talento. E como meu irmão era um cara que falava muitos idiomas, ele começou a ler matérias sobre música internacional, e estudou o marketing dos *Beatles* e *Rolling Stones*. E assim descobriu uma fórmula para romper todas as barreiras e monopólios do Brasil como cantores e compositores.



Então Dom sugeriu que deveríamos começar como compositores. Ele era uma pessoa inteligente e muito esforçada. Sempre estava lendo diversas revistas de outros países.

Assim percebemos que no Brasil existia uma lacuna, e começamos a montar um novo estilo de música, inicialmente músicas com temática social construtiva.

CM: Então inicialmente vocês surgiram como compositores. Quem interpretava suas músicas?

RAVEL: A partir das composições começamos a ser gravados por todos os artistas da mídia na época, gravamos com Demônios da Garoa, com Sérgio Reis, Vanuza, Antônio Marcos, Wanderléia, Wanderley Cardoso, Moacyr Franco, Os Incríveis, além de outros artistas que faziam sucesso na época. Então como compositores ficamos ricos, tínhamos até produção pessoal. Com grana você tem amigo por toda parte e abre qualquer porta. Ai a Editora RCA Jaguaré ficou interessada na dupla Dom e Ravel e propôs um contrato exclusivo.

PROIBIDO

censuramusical.com

CM: Vocês imaginavam uma carreira de sucesso na música?

RAVEL: Numa dessas idas ao prédio da RCA tivemos que levar 24 músicas, fechar um contrato e receber um adiantamento. Quando nós estávamos gravando no estúdio, chegou um "bam-bam-bam", o diretor da RCA nos EUA, o mister David Jones.

Aí o gringo parou, ficou nos olhando e elogiou nossa voz.

No caminho de casa, meu irmão me disse: "Acabamos de ganhar na loteria!"

Sabe por quê?

O número um da RCA mundial adorou a dupla *Dom e Ravel*. E partir desse momento nós já assinamos um contrato para gravar um LP. Nós tínhamos ido à RCA para assinar um contrato como compositor e acabamos assinando um contrato de dois anos como cantores. No primeiro ano quando saiu o disco, em 1969, já foi o maior sucesso e aí a carreira de *Dom e Ravel* emplacou.

CM: Quais foram os grandes hits de Dom e Ravel?

RAVEL: Existia no país um clima de euforia, de otimismo por causa da conquista do tri-campeonato mundial de futebol.

Na Inglaterra, os *Beatles* usavam símbolos patrióticos, bandeiras, camisetas estampadas com figuras nacionais. Um marketing voltado ao patriotismo. Então nós fizemos "Eu te amo meu Brasil", decidimos despertar o patriotismo também no povo brasileiro.

A música tem um refrão que diz assim:

(Ravel canta "Eu te amo meu Brasil") *"As praias do Brasil ensolaradas, o chão onde o país se elevou, a mão de Deus abençoou, mulher que nasce aqui tem muito mais amor, o céu do meu Brasil tem mais estrelas, o sol do meu país mais esplendor, a mão de Deus abençoou, em terras brasileiras vou plantar amor...eu te amo meu Brasil, eu te amo, meu coração é verde-amarelo-branco-azul-anil..."*

CM: Vários cantores gravaram "Eu te amo meu Brasil". Fale um pouco dessa canção.

RAVEL: Esta música foi gravada pela banda *Os Incríveis*. Gravamos a música um tempo depois. Ficamos defendendo um ano essa música no programa do Chacrinha e outros. Acho que foi lançada em 26 países. Na França ela chegou aos primeiros lugares das paradas de sucesso.

CM: Quais músicas de sua autoria, o regime militar utilizou?

PROIBIDO

censuramusical.com

RAVEL: O governo militar utilizou sucessos como "Eu te amo meu Brasil", "Só amor constrói" e "Você também é responsável". Quando fizemos "Você também é responsável" logo em seguida o governo lançou o MOBRAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização).

CM: Mas os militares usavam as músicas com o consentimento de vocês?

RAVEL: Na época da ditadura eles nunca pediam nada. Eles mandavam. O medo pairava porque nós ouvíamos os papos que sumiu fulano, desapareceu cidano!.. Os artistas procuravam tomar precauções.

Há alguns comentários que a música "Você também é responsável" foi feita para o MOBRAL, mas nunca fizemos músicas encomendadas pra ninguém, não! Essa música é nossa.



CM: No livro "Eu não sou cachorro, não", do historiador Paulo César de Araújo (Record), é contado um episódio de 1971 em que a dupla Dom e Ravel se encontrou com então presidente Médici. Como foi esse encontro?

RAVEL: Foi na ocasião do primeiro aniversário do Mobral, em um ginásio de esportes na cidade de Jundiaí. Nós fomos convidados. Nós sempre éramos convidados, não só pra essa festa do Mobral, mas pra outros shows do governo. E nunca ganhamos nada. Só que essas aparições públicas nos prejudicavam porque a mídia nos associava aos militares.

CM: Vocês conversaram com o presidente?

RAVEL: Sim, o presidente Médici quebrou o protocolo, e veio nos cumprimentar. A repercussão na imprensa foi muito grande. Fomos manchete no país inteiro. Tinha os dois lados da balança. Por um lado nos ajudava em termo de mídia, de projeção, por outro lado nos prejudicava porque as pessoas nos associavam aos militares.

CM: Ao mesmo tempo em que existiam pessoas que se identificavam com as músicas de vocês, também existiam que referiam à dupla como "fabricada" pela ditadura. Como você vê isso?

PROIBIDO

censuramusical.com

RAVEL: Quando nós estouramos todos esses sucessos o governo se interessou e usou essas músicas. Automaticamente se criou uma situação complicada para quem monopolizava o mercado, para as gravadoras multinacionais, para os artistas, porque você vendendo mais colocava outros "em baixa". O público estava conosco. Causando esses prejuízos, começaram a inventar mentiras a nosso respeito. Diziam que Dom e Ravel eram puxa-sacos do governo, fabricados pela ditadura militar, etc...

CM: E por causa dessa utilização de músicas da dupla, vocês foram perseguidos e até hoje são marcados como os defensores dos militares...

RAVEL: Isso aconteceu depois dessa mentira, que se tornou pública pelos maus jornalistas da época, e muitos destes nos perseguem até hoje, dizendo que nós fomos puxa-sacos do governo militar, e as consequências destas mentiras tornaram-se muito graves para nós.

Começamos a sofrer muitas perseguições políticas, violência, agressividade em toda parte do país, por onde íamos fazer os shows.

CM: Nos shows ocorriam brigas entre as pessoas que gostavam da dupla e as que eram contra?

RAVEL: Você lidar com o público é um problema muito sério, tem pessoas que vão ao show porque gostam do artista e outras vão porque são contra, daí resulta o confronto.

CM: Em algum show ocorreu alguma consequência mais grave por causa das brigas?

RAVEL: Sim. Se você parar pra analisar todas as letras de Dom e Ravel, você percebe que tem um forte conteúdo social. Fomos perseguidos e agredidos em diversos locais por pessoas enquadradas na tal patrulha ideológica da época. Percebemos que não dava mais pra irmos à nenhum lugar de badalação e tivemos que mudar nossos hábitos e não freqüentamos mais locais públicos sozinhos, só com seguranças.

CM: Vocês recebiam críticas dos seus colegas cantores e compositores?

RAVEL: Sim, alguns artistas eram contra Dom e Ravel. Falavam de nós, porque nós seguíamos uma linha de trabalho social construtiva, muitos se sentiam incomodados porque falávamos a verdade sobre a luta e o sofrimento do povo, onde apontávamos, os preconceitos e as desigualdades sociais. O nosso compromisso era compor para o povo brasileiro. Queríamos ver um país transparente, compromissado com a verdade,

PROIBIDO

censuramusical.com

com a liberdade de expressão, enfim, queríamos ver o país crescendo e nós contribuirmos da nossa maneira.

CM: Essas críticas influenciaram no trabalho de vocês?

RAVEL: As críticas mexeram com minha cabeça, então resolvemos fazer uma música pra pararem de nos chamarem de puxa-saco do governo.

Então em 1974, lançamos "Animais Irracionais" e ela foi censurada;

"Às vezes eu olho pra terra sem compreender a luta dos seres humanos para sobreviver, um grande açoitando um pequeno...e tem vezes que um desesperado se põe a pensar...eu passo por muitas igrejas, pedindo respostas de Deus, pra ele calado no espaço, ouvir os lamentos meus. Animais, Animais, nós os homens somos todos meio... animais irracionais.

Resultado, o disco foi censurado e recolhido das rádios em todo o país, e a partir daí começamos a perder o nosso direito de trabalho.

Conversei com meu irmão o que iríamos fazer a partir deste fato, e ele resolveu ir para Brasília tentar a liberação da música. Mas nós tínhamos um show marcado que resolvi fazer sozinho. No meio do show, que estava super lotado, resolvi cantar a música "Animais Irracionais" e a Polícia Federal invadiu o palco, interrompeu o show e causou uma confusão geral.



Sobre as "perseguições"

Eu que já era perseguido pela esquerda que dizia que eu era engajado da direita, passei a ser perseguido pela direita também.

CM: Você chegou a ser intimado a comparecer na Polícia Federal?

RAVEL: Todo show tinha homens da Polícia Federal. Tive algumas intimações para me apresentar no departamento de censura de São Paulo que era na rua Xavier de Toledo no centro de São Paulo.

No departamento de censura eles colocavam você numa sala escura gelada e te davam uma canseira, porque você ficava lá horas e horas sem ninguém dizer nada, era um

PROIBIDO

censuramusical.com

clima psicologicamente pesado, um frio danado. E depois de horas questionavam sobre a letra de "Animais Irracionais".

CM: Fale sobre o show que vocês fizeram no Araguaia, em que o contratante pediu para que a dupla não cantasse a música "O Caminhante".

RAVEL: O contratante enfiou uma pistola nove milímetros na boca do Dom e disse que se nós cantássemos "O Caminhante", não iria ter mais show de Dom e Ravel em lugar algum. O Dom foi frio. E essa questão de não tocar algumas músicas acontecia em quase todo o país. Tem uma música "A Canção da Fraternidade". Esta música também não se podia cantar em alguns lugares. Ela foi a primeira música que o Papa João Paulo II ouviu quando veio pela primeira vez ao Brasil. Ela foi cantada por um coral de 1.700 vozes de Brasília.

CM: O que você sente ao lembrar do passado, principalmente o tempo do regime militar?

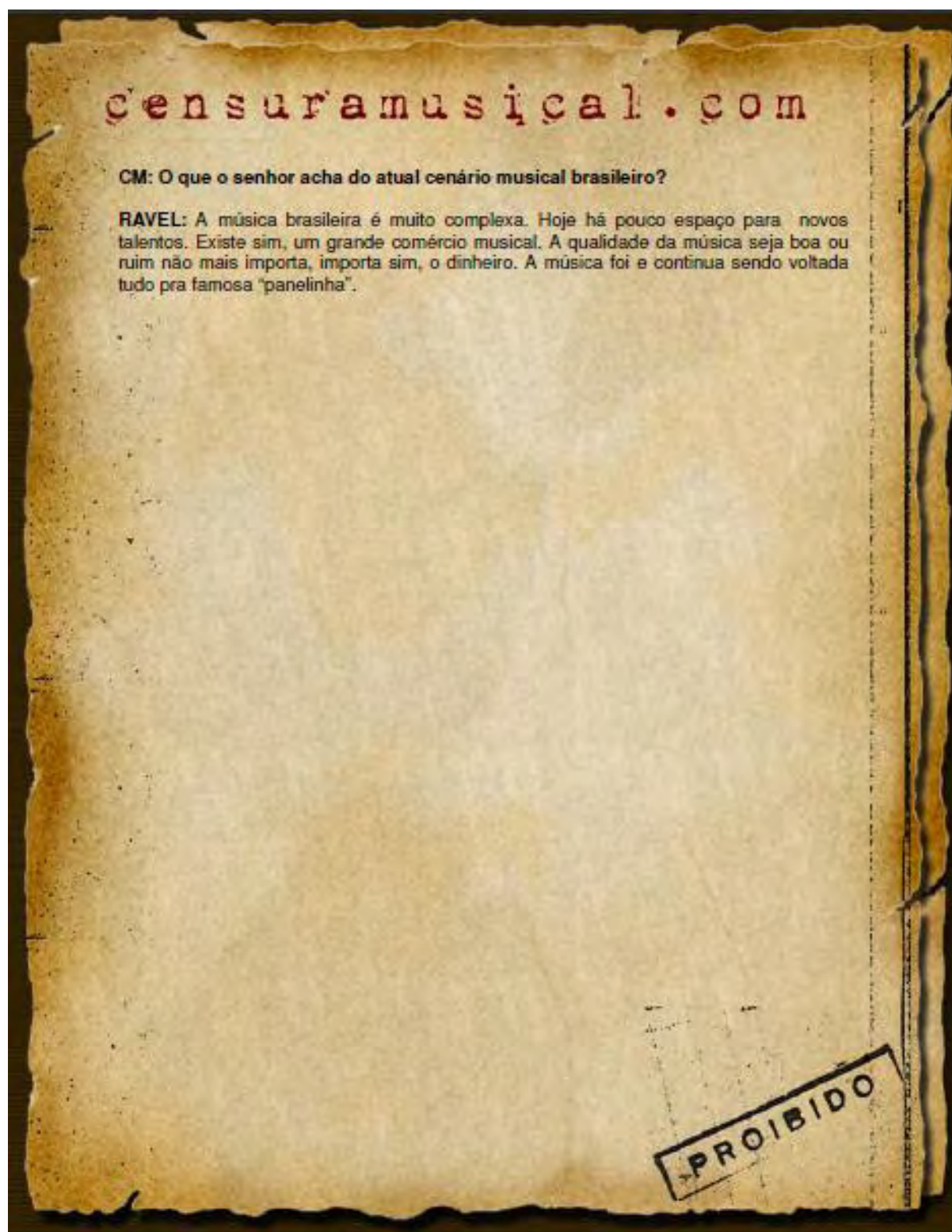
RAVEL: Olha, dói muito, e eu não gosto de lembrar do passado não, porque dói você saber que foi usado e não reparado pelos danos sofridos. Na época se eu tivesse a cabeça que tenho hoje, teria algumas atitudes bem diferentes. No passado passei por tantas humilhações, tantos problemas de perseguições políticas, violências físicas que causaram minha perda da visão, e hoje a escuridão pra mim é fichinha, pois me fez aproximar mais de Deus. Hoje eu digo que sou um cara muito espiritualista.

CM: Qual sua opinião em relação aos artistas engajados politicamente contra a ditadura militar?

RAVEL: Neste sentido, a história musical do Brasil é muito duvidosa, você pega um cara como Geraldo Vandré, todo mundo diz que o cara apanhou, e tal. Nunca ninguém colocou um dedo nele. Nunca levou um tapa. No entanto disseram que ele foi vítima de lavagem cerebral, muita coisa, tudo mentira. Tem muita gente aí, não vou citar nomes, mas que saíram do Brasil, foi pra outros lugares, se aproveitando da situação no esquema de exílio, pra curtir outro país. Tem muita mentira nisso tudo.

Eu sofri exílio no meu próprio país e nunca fui remunerado pelo governo

PROIBIDO



Disponível em: <<http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/RAVEL.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

ANEXO D – ENTREVISTA DA EX-CENSORA ODETTE LANZIOTTI

censuramusical.com**Nos bastidores da censura**

Ex-censora detalha sua atuação na Divisão de Censura de Diversões Públicas, repartição responsável pela liberação – ou não – das formas artísticas de expressão

Quem a vê nas ruas, certamente não imagina. Mas Odette Lanzioti, hoje com 87 anos, atuou como técnica de censura entre os anos de 1966 e 1980, quando se aposentou pela Polícia Federal.

Em entrevista especial para o **censuramusical.com**, a ex-censora recordou com lucidez

os tempos em que trabalhava na Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Sem medo de derrubar tabus, Dona Odette conta o dia-a-dia dos anos em que analisou centenas e centenas de letras de música. Ela revela alguns detalhes sobre o procedimento dos censores, bem como os assuntos para os quais deveriam estar atentos nas músicas, como mensagens políticas contra o sistema e atentados à 'moral e os bons costumes'. Confira.

CENSURA MUSICAL: Como a senhora entrou para a censura? Havia algum requisito, algum concurso?

ODETTE: Havia requisito sim, porém quando eu entrei para a censura, tive que prestar concurso, mesmo já sendo funcionária da Polícia Federal (Dona Odette era oficial de administração na PF).

Quando foi criado o serviço de censura no Rio de Janeiro, além do que já existia em Brasília, eu fui convidada para trabalhar nessa turma, então fiquei como censora credenciada.

CM: Como era o processo de envio das letras?

ODETTE: As letras chegavam do próprio autor, ou eles mandavam um emissário que protocolava e, então, elas eram distribuídas pelo chefe.

CM: A senhora recorda de compositores cujas letras chegou a avaliar?

ODETTE: Trabalhando como censora muitas letras chegavam nas minhas mãos, porém passaram tantos anos e foram tantas letras que eu não lembro muito. Eu tenho muita

PROIBIDO

censuramusical.com

outros. Outra época mandavam atentar mais contra os tóxicos, sobre as drogas, depois atentava-se sobre os maus costumes, o que hoje eu não sei mais se eles existem.

CM: A senhora acredita que existia algum tipo de "marcação" em relação a grandes nomes como Caetano Veloso, Chico Buarque, Geraldo Vandré. Por exemplo, o mesmo censor recebia as músicas de determinado autor, já sabendo quais eram as suas artimanhas? Ou o processo era aleatório, cada censor pegava as letras sem ordem alguma?

ODETTE: Eu acho que sim, creio que sim. Havia censores mais específicos para determinados autores. Eu nem poderia dizer isso, porque algumas caíram nas minhas mãos, como músicas de Chico Buarque, de Geraldo Vandré, de um modo geral as músicas caíam nas mãos de censores mais experientes.

CM: Os pseudônimos enganavam a censura? Como o Julinho da Adelaide de Chico Buarque...

ODETTE: Eu acho que eles não conseguiram ludibriar com os pseudônimos, pois os censores eram muito atentos ao seu trabalho. Os censores tinham que defender o seu dia-a-dia, eram funcionários que estavam recebendo ordens e aquele que não cumpria a ordem, muitas vezes, houve letras que foram aprovadas e depois elas foram apreendidas, recolhidas e o censor que aprovou recebeu sanção.



CM: Qual a opinião da senhora sobre a censura?

ODETTE: Bom, na vida tudo tem dois lados. O ponto positivo e o ponto negativo. O lado negativo é que eu achava que era uma censura excessiva, porque por menor que fosse a insinuação a letra era reprovada, mas por outro lado, sobre os costumes, até que foi bom, porque hoje em dia se houvesse uma censura sobre os costumes, eles não seriam tão devassos... Mas foi uma página negra da nossa história pois foi muito rigoroso.

PROIBIDO

ANEXO E - RÁDIO DA CIDADE DE BELA VISTA-MT

Confidencial

OFÍCIO Nº 422/69-SCMP.

7 de agosto de 1969.

: Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas
: Senhor Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal
: Informação (presta)

Senhor Diretor-Geral,

Vimos informar a Vossa Excelência que o Técnico de Censura MANOEL FELIPE DE SOUZA LEÃO NETO e o Agente Auxiliar de Polícia Federal OSÓRIO MIRANDA FERREIRA, que estiveram em Mato Grosso, à serviço deste SCMP, captaram na cidade de Bela Vista, quarta-feira dia 30 de julho próximo passado, das 21 às 21,30 horas, uma emissora de rádio clandestina.

Referida estação foi captada através um rádio de pilha "Sharp", japonês, de pouco alcance, e na banda de 49 metros (ondas curtas).

O locutor - de voz pausada e grave - irradiava um manifesto do Partido Comunista Brasileiro, tecendo impropérios contra o governo do País e, conclamando os trabalhadores, estudantes, artistas e camponeses para uma luta armada objetivando a derrubada / do que chamava de "ditadura do terror".

No intervalo da leitura do manifesto, a estação apresentou um trecho de uma música marcial, vibrante, assemelhando-se à "INTERNACIONAL COMUNISTA".

Ao final da leitura, o locutor convidou os ouvintes para a nova sintonia no dia seguinte no mesmo horário e na mesma banda de onda.

Exmo. Senhor

Gen. JOSÉ BRÉAS CUPERTINO

DD. Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

.2.

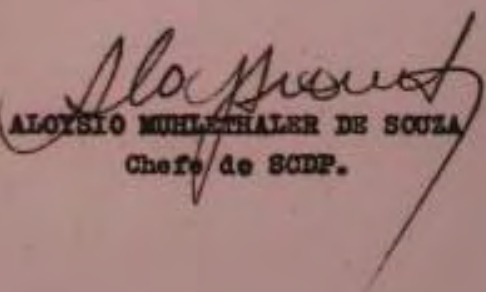
Confidencial

Pelo que foi dado observar, a emissora tem potência regular, pois o som apresentava-se límpido, sem ruídos ou interferência de outras estações.

Parece tratar-se de uma estação localizada na faixa da fronteira, talvez em alguma fazenda do Brasil ou Paraguai.

Ao deixar o ar, o locutor não forneceu qualquer prefixo.

Assim sendo, sugere-se seja o presente expediente encaminhado ao Centro de Informação, a fim de que sejam tomadas as providências que o caso exige.


ALOYSIO MUHLETHALER DE SOUZA
Chefe de SCDP.

ANEXO F – GRUPO DE BLACK POWER

CONFIDENCIAL		DATA	Nº
		23 / 7 / 71	
ORIGEM		XXXX	
REFERENCIA		XXXX	
DISSEMINAÇÃO		SMT/ARJ - CTE - CISA/RJ - 9075/GS GR/DFF/GS - CENTINAZ.	
DISSEMINAÇÃO ANTERIOR		XXXX	
PARA ADIDOS — País de origem _____ País/Área a que se refere _____			
1) - Conta que o Sr. AUGUSTO MARZAGÃO prepara uma homenagem ao grupo radical dos Estados Unidos, denominado "BLACK POWER", trazendo alguns de seus representantes para se exibirem no próximo Festival Internacional da Canção. 2) - O Poder Negro é formado por elementos extremistas, com ideologia de esquerda, não possuindo assim, mensagem de cunho artístico ou intelectual que seja de interesse ao povo e principalmente à juventude brasileira. --X-- ---ooo---			
A Revolução do E.A. é irreversível e consolidará a Democracia no Brasil			
O DESTINATÁRIO É RESPONSÁVEL PELA MANUTENÇÃO DO NÍVEL DESTE DOCUMENTO (ANEXO D-1 e Anexo G-1)		NOSSA VIGILÂNCIA É A SUA SEGURANÇA	

ANEXO G – “INFILTRAÇÃO COMUNISTA” NA TELEVISÃO

53

Confidencial

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DIVISÃO DE SEGURANÇA E INFORMAÇÕES

PEDIDO DE BUSCA N.º 216 /DSI/MJ

DATA: 24 de maio de 1971
ASSUNTO: Infiltração de Comunistas e Aliados na Televisão
REFERÊNCIA:

MJ-CPF
CENTRO DE INFORMACOES
003500 27MAI/71
REGISTRO

1. DADOS CONHECIDOS:

1.1 - Consta que há possibilidade de estarem sendo estruturadas células comunistas dentro dos principais órgãos de imprensa, notadamente nas estações de televisão. Os profissionais identificados como democratas, estão sendo gradativamente afastados e substituídos em suas funções quando elementos esquerdistas passam a ocupar postos de destaque.

1.2 - O ator CARLOS VEREZA e o Diretor de TV DIAS LOPES são dois dos principais elementos apontados dentro da TV-GLOBO. As telenovelas selecionadas para serem encenadas para os telespectadores serão aquelas de autores comunistas e que levanten novas teses a serem discutidas pela audiência, baseando-se principalmente em temas e argumentos que afetem a família e tragam "ideias novas" e "avanzadas".

1.3 - Dentro do meio artístico, vários elementos cantam o samba "Apesar de Você", de CHICO BUARQUE DE HOLANDA e ameaçam aos democratas com afirmações de que: "a mesa vai virar", vamos te fechar etc.

2. DADOS SOLICITADOS:

2.1 - Veracidade dos fatos.
2.2 - Outros dados julgados úteis.

*** *** ***

O FISCATÁRIO É RESPONSÁVEL
PELA MANUTENÇÃO DO SIGLO DESTA
DOCUMENTO (Art. 62-Do. n.º 0047/07 -
Regulamento para Salvaguarda de Arquivos
Sigilosos).

ANEXO H - IMPRENSA "MARRON"

CONFIDENCIAL		MJ-DPF CENTRO DE INFORMAÇÃO 008307 1780Y71 REGISTRO
MINISTÉRIO DO EXERCITO GABINETE DO MINISTRO CIE		RIO, GR, de 1971
INFORMAÇÃO N.º /71/S-103.2-CIE		
1. ASSUNTO:	"IMPRESSA MARRON"	
2. ORIGEM:	CIE	
3. DISPENSA:	SNI/AC e DPF	
4. DISPENSA ANTERIOR:		
5. REFERÊNCIA:		
6. ANEXO:		

Está havendo uma tentativa progressiva de alguns grupos da imprensa nacional de ressurgirem, no BRASIL, a denominada "imprensa marron".

No momento, procuram atingir a honra de vários artistas populares, através de noticiário maldoso e infamante, alguns incidindo na vida íntima e privada dos mesmos.

Observa-se, no entanto, que a incidência do desgaste recai, seguidamente, sobre determinados artistas que se uniram à Revolução de 1964 no combate à subversão e outros que estão sempre dispostos a uma efetiva cooperação com o Governo.

Têm sido mais atingidos: JOSE FERNANDES, WILSON SIMONAL, ALCI NO DINIZ, ROSE MARY, ROBERTO CARLOS, o jogador JAIRZINHO, ERLON CHAVES, AGNALDO THINGTEO, CLARA NUNES, JOJO DIAS, MARCELO CARDOSO, o conjunto "BRAZUCA", "LILICO", ANTÔNIO MARCOS, MARCOS LAZARO e outros.

Entre os órgãos de imprensa de maior atuação nesse campo podem ser destacados:

- revista "Intervalo", Editora Abril;
- revista "Amiga - TV-Tudo", Bloch Editores S.A.;
- jornalecos semanais: "O Paequin" e "Ja", ambos do RIO;
- coluna social do jornal "Última Hora" do RIO.

ANEXO I – CAPA DE DISCO DE SÉRGIO RICARDO



Disponível em: <<http://www.contee.prg.br/noticias/artigos/art168.asp>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

ANEXO J – ORGANIZAÇÃO DA CANÇÃO DE PROTESTO

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

ASSUNTO: - A CANÇÃO DE PROTESTO - INSTRUMENTO SUBVERSIVO

ORIGEM: - DCMF

DIFUSÃO: - SRS - DPFs - CI/DPF

REFERÊNCIA: - NOTICIÁRIO CONTIDO NA PUBLICAÇÃO "ESQUIU",
Nº 548, de Buenos Aires

ANEXO: - XEROX DE UMA PÁGINA DE REVISTA

INFORME Nº 01/73-DCMF
27. ABR. 1973.

O documento de referência dá notícia da existência de uma organização cuidadosamente montada para desenvolver, em cada país, a promoção da canção de protesto. Essa organização funciona em Havana, Cuba, e iniciou suas atividades em agosto de 1967, após o I Encontro da Canção de Protesto, promovida pela "Casa das Américas".

Palavras como sangue, luta, flor, pão, guerra, perseguição, negros, Vietnam, etc., são as preferidas para esse tipo de canção e o conteúdo é fundamental. Visa a facilidade de compreensão pelas massas não alfabetizadas e carentes de contato frequente com outras manifestações culturais.

La "Canción-Protesta", instrumento subversivo?

PARA escribir una canción de protesta de esas que ahora están tan en boga, hay que escoger unas palabras como hambre, lucha, paz, guerra, persecución, negros, Vietnam, etc.; mezclarlas bien, ponerle una música lo menos armónica posible y cantarla sentado en el suelo, descalzo y con cara de angustiado y sufrimiento.

LA GUERRA IDEOLÓGICA

Hasta aquí nada no pasaría de un metro hecho de mal gusto y de una originalidad traída de los cabellos. Pero como dijimos, existe algo tras toda esta moda de la canción protesta. Existe una organización cuidadosamente montada y desplegada para desarrollar toda esta campaña.

En efecto, en Cuba existe desde el año 1968 un Centro de la Canción Protesta, que publica una revista regular titulada precisamente "Canción Protesta", verdadero manual del cancionero de barricada mundial, y vocero de las directivas, emanadas de una central subversiva.

Es de destacar que el mencionado Centro, que funciona en La Habana, nació en Cuba en agosto de 1967, como resultado del Primer Encuentro de la Canción Protesta organizado en esa oportunidad por la Casa de las Américas, organización encargada de la penetración y subversión castrista en el campo de la cultura continental. Allí, entre otras cosas, se propuso lo siguiente —según leemos en la revista "Canción Protesta" No. 1, página 32:

1) Que correspondiera a Cuba la presidencia de la comisión (organizadora del Centro). 2) La creación de una publicación periódica de la Comisión (que se materializó en la revista mencionada). 3) Concentrar la lucha ampliando la participación de otros países. 4) Promover la canción protesta en cada país. 5) Movilizar maximamente a los países del campo socialista, Medio Oriente, África y América Latina. 6) Trazer una orientación para el futuro, respecto al contenido social de la canción (en relación con la forma) para obtener un resultado mejor... Asimismo se exigió una precisión mayor sobre el concepto de lucha de la canción protesta: es fundamental cambiar el contenido ya que se ha hablado mucho de la forma. Pero no se llama esto Encuentro de la Canción, sino Encuentro de la Canción Protesta.

206 PRIMERA VISTA DIFUSION DE PROTESTA DE LA PAZ EN ALMA DE LOS HOMBRES

(Encuentro Canción Protesta — Agosto — 1967 —
Difusión — Cuba)

Comisión de Trabajo del Sol, Partido, Unión, Canción Protesta, Cuba, Centro Encuentro (Habría que decirlo: Cuba, Nam, República Democrática Alemana, Alemania, SE, UU, y Cuba).

Encuentro por el Centro de la Canción Protesta, Casa de las Américas.



RECORTA: que encierra dentro de canción protesta en poema mundial. Al lado, el emblema del Centro de la "Canción-Protesta" que funciona en La Habana.

ARMA DE LUCHA

De la misma manera, en la página 22 de la citada revista leemos que en aquella oportunidad se plantearon además "las posibilidades del canto de protesta como arma de lucha en el proceso revolucionario, subrayando su facilidad de comprensión por masas no alfabetizadas o carentes de contacto frecuente con otras manifestaciones culturales."

Se aludió asimismo a que "la búsqueda de la superación técnica por parte del artista es una actitud revolucionaria y que el logro conjunto de la mayor calidad estética con el mejor manejo de lo ideológico debe ser nuestra meta."

De esta forma, según reconoce la publicación castrista mencionada en la página 23, "lo que podía ser impulso aislado, como de conciencia individual, se integra ahora a una colectividad de esfuerzos, el común deseo de superación e investigación que nace tras este primer Encuentro."

Como vemos, estamos frente a una maquinaria perfectamente organizada, alimentada y desarrollada desde Cuba, virtual y real satélite de la Unión Soviética.

Tomado de "Esquema", No. 146, Buenos Aires, 26 de octubre de 1970.

ANEXO L – CANÇÃO “PAIOL DE PÓLVORA”

20 de março de 1973.

197/73-DCDF

: Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal – DPF
: Ilmo. Sr. Superintendente Regional do DPF na Guanabara
: liberação de letra musical.

Senhor Superintendente:

Esta Direção-Geral verificou que a letra da música “PAIOL DE PÓLVORA”, de Toquinho e Vinícius, que devia ser proibida à vista do que nela se contém, suficientemente claro para ser percebido, foi aprovada nessa Superintendência pelo Técnico de Censura Augusto Costa, que teve a sua decisão homologada pela Chefia do SCDP/SR/GB.

2. Apesar da nossa decisão, a empresa interessada incluiu a letra em um disco LP, de grande tiragem, e a inseriu na trilha sonora de uma novela. Com o fim de evitar prejuízos consideráveis, para a gravadora, determinei que a referida música fosse liberada, apenas, para venda ao público, ficando, porém, proibida a sua divulgação através da rádio ou da televisão, em clubes ou boates, apresentação em qualquer espetáculo de diversão pública, e até mesmo pelos alto-falantes das casas de disco, a título de promoção.

ANEXO M – CANÇÃO “NÃO HÁ PORQUE NEGAR”

■ NÃO HÁ PORQUE NEGAR

De.: Ivan Guimarães Lima-Ronaldo Monteiro de Souza
 Grav.: Ivan Lima

NÃO HÁ PORQUE NEGAR A VERDADE
 QUEM QUISER DISCORDAR, EU VOU DESCONFIAR
 QUEM VIER DEBOCHAR CUIDADO QUE O BARCO PODE VIRAR

BIS

NO EMPREGO O SALÁRIO É CRUE PERMANENTE
 NO ESTÁDIO ESSE MEU TIME SÓ ME PÔE DOENTE
 NAS ESQUINAS QUERO O AMOR E VEJO O MAL PRESENTE
 SÓ ME ESQUEÇO QUANDO TOMO UM COPO DE AGUARDENTE
 O ESCANDALO SE ABAPA, ISSO É PRUDENTE
 NAS ESCADAS O DEGRAU NÃO É PRÁ TODA GENTE
 A ESTRADA DESSA VIDA É COISA PRÁ VALENTE
 DO ESTADO DESSE MUNDO DEUS ESTÁ CIENTE

NA ESPREITA SOBREVIVO ATÉ COMICAMENTE
 OS EFEITOS VEM A PÚBLICO MARCAMENTE
 UM ESTRANHO AO ME VER PERCEBE CLARAMENTE
 NAS ENTRANHAS UMA DOR QUE ME FERE LENTAMENTE
 O ESPANTO ME DOMINA TÃO TRAGICAMENTE
 A ESPERTE DESSA VIDA É MORTE QUE SE SENTE
 A ESPERA SE RENOVA EM TODO POENTE
 QUAL ESPUMA VIVO FRACO, MAS, EU VOU EM FRENTE.



*Negada liberação - despacho
 de fls 2 (11) do processo*

[Signature]
 F. V. DE ASSUNÇÃO NETTO
 Chefe de Seção

ANEXO N – CANÇÕES “FIGA DE GUINÉ” E “O SEMI-DEUS”


 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
 DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
 DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Processo Nº 5318/73

Título: "FIGA DE GUINÉ E O SEMI-DEUS"

Classificação: Etária: Não liberação

Espécie: Letramusical Com cortes: Não liberação

Boa Qualidade: --- Livre P/Exportação: ---

Dublado: Em português Legendado: Não

Vedada a Exploração Comercial: Sim

Cenas: Não há.

Época: Atual Gênero: Letramusical

Linguagem: De protesto.

Tema: Sócio-político-religioso.

Personagem: Agressiva, de protesto, apresentando romântica.

Mensagem: Negativa.

Enredo: Em SEMI-DEUS expressa ocultamente o mandamento da subversão a longo e curto prazo, baseada na violência, na convicção de ^{que} o governo revolucionário já é decadente; em FIGA DE GUINÉ identifica o amor erótico, próprio de caberês, com o amor de Jesus de Nazaré com Maria Madalena, conotação perigosa para a qual se propõe confundir.

1 - Cortes: despertar dúvidas, solapar as convicções.

2 - Conclusão: Pelo espírito expresso nas duas letras, de encontro ao espírito do DECRETO-LEI nº 20.493/46, "rt. 41, letras" d? "f", "g", como pela não liberação.

Brasília, 25 de julho de 1973.
 Antônio Carlos Ferreira
 (Tec. Cens.)

DPF-507

ANEXO O - CANÇÃO "O REI CHEGOU, O REI MANDOU"


 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
 DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
 DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

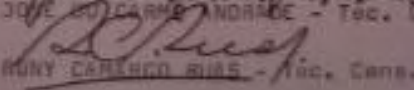
h/ax

PARECER 13535/14

Título: O REI CHEGOU, O REI MANDOU
 Espécie: Letra musical.
 Autores: Paulo C. Pinheiro e Ivan G. Lima
 Class. Etóric: NÃO LIBERAÇÃO

Procedendo ao reexame do texto musical acima designado, em grau de recurso, observei a existência no mesmo de uma linguagem simbólica, facultando dessa forma interpretação várias; no momento de atualidade política brasileira, se configuraria uma conotação altamente lesiva à Autoridade máxima da Nação, pelo que sugorimos a não liberação, com base na que dispõe o art. 41, alínea "a", do Regulamento aprovado pelo Dec. nº 20.493/46.

Brasília, 06 de março de 1974


 JOÃO DE CARMO ANDRADE - Túc. Cons.

 RUY CARNEIRO RIOS - Túc. Cons.

ANEXO P – CANÇÃO “A BARATA”

FICHADO
 S. A. DCDP
 TMO. SR. CHEFE DO SERVIÇO DE CENSURA FEDERAL DE BRASÍLIA DF

26 MAR 1974 10625

Vemho por meio desta comunicar a V.Sa. que a música intitulada "A BARATA", que no ano de 1972 foi censurada em São Paulo e gravada por mim, de minha própria autoria, e agora por motivos que desconheço a mesma foi vetada há poucos dias, sendo que não fala em política é uma letra super leve, inclusive é folclore do reconhecido baiano.

Peço a V.Sa. que compreenda a minha situação, pois sou um homem de muitas responsabilidades tendo mulher e filhos para sustentar. Caso V.Sa. libere a mesma eu ficaria-lhe muito grato, pois venho lutando há 12 anos por um sucesso sem conseguir, por isso peço a sua compreensão por favor para que libere esta letra, uma vez que já foi censurada e liberada em São Paulo.

Portanto peço a sua compreensão pelo amor de Deus, para que a mesma seja liberada.

A S.E.T.C. para as providências que se fizerem necessárias.

Em 290374
 Manoel Fúido
 chefe do S.C. L.H.S.T. São Paulo, 25 de março de 1974

26.03.74

1) Encaminhar : Br. Inf.

R. Maria R. N. J.

A B A R A T A

Ernando Bonfim

CHÔ CHÔ BARATA
A BARATA TÁ DANADA
NO PEZINHO DELA
CHÔ CHÔ BARATA
A BARATA TÁ DANADA
NA PERNINHA DELA
CHÔ CHÔ BARATA
A BARATA TÁ DANADA
NO JOELHO DELA
CHÔ CHÔ BARATA
A BARATA TÁ DANADA
NA CINTURA DELA

MENINA SAPECA TAÍ
NÃO SABE QUEM EU SOU
EU LHE DOU TUDO QUE EU TENHO
MAS QUERO SEU AMOR

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX



ANEXO Q – CANÇÃO “CIFRÃO”

 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS	
PARECER Nº <u>17582</u> <u>174</u>	
TÍTULO: <u>"CIFRÃO"</u>	
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: <u>Não Liberação</u>	
A análise da letra musical ora examinada de Eduardo Gudim e Paulo César Pinheiro, dá margem a interpretação de que o pretendido pelos compositores é criticar a atuação da Censura Federal, no que tange ao critério de seletividade das músicas nacionais. Esta atuação viria contribuir para a liberdade total das músicas estrangeiras no Brasil, em detrimento da canção brasileira. A começar pelo título (Cifrão) já mostra a intenção proposital de crítica. "A moral se compra com qualquer metal", etc., são expressões tendenciosas, que não devem ser permitidas, pois não representam a verdade. Trata-se, em síntese, de uma música que direta ou indiretamente tece irreverências à lei e a ordem, razões estas que impedem a sua liberação, com base no art. 41, alíneas "d", "e" e "g", do Decreto 20.493 de 24 de janeiro de 1946. Brasília, 23 de julho de 1974  Maria das Graças Campaio Pinhati	

" C I F R Ã O "
(Crítica à Invasão da Música Estrangeira)

AUTORES:- Eduardo Gudin - Paulo Cesar Pinheiro
CANTA:- M A R C I A

QUE QUE HÁ
ASSIM NÃO ESTÁ DANDO PIRA ATURAR
CONTRA-NÓS
A TESOURA CEGA, CORTA A VOZ
A MUDEZ
MATOU O CANCIONEIRO PORTUGUÊS
E AGORA A CANÇÃO
ESTÁ NA PAUTA, NA CLAVE DO CIFRÃO

E EU CANTO ATÉ ACORDAR TODA A POPULAÇÃO
MESMO QUE CANTAR
SEJA SEMPRE EM VÃO
POIS É O SABIÁ
NO FESTIVAL DO GAVIÃO

A MORAL
SE COMPRA POR QUALQUER METAL
CONTRA O BEM
A TESOURA CEGA, CEGA VEM
PORTUGUÊS
AGORA É UMA LINGUA REGRA TRÊS
HOJE É UM NOVO SOM
PELA FALTA QUE FAZ UM NOVO DOM

EU CANTO ATÉ ACORDAR TODA A POPULAÇÃO...etc (REFRÃO)

24.6.74.

ANEXO R – CANÇÃO “É PRECISO”

ILMO. SR. CHEFE DO SCDP DO DPF/GB.

MJ-DPF

SR/GB U

- 6 MAI 14 53

16710

RECEBIDO POR:

"ESCLARECIMENTOS"

A letra sob título "É PRECISO" de Luiz Gonzaga Jr. trata de assuntos e fatos ligados a vida do autor. Trata da sua fase de crescimento (infância) até a descoberta da cidade. Conhece-la/ - conquistá-la em seus lados alegres, tristes, doces, amargos.

É uma música dedicada a sua mãe, pai, padrinho e madrinha (vide Dina, Papinho, e outras citações) pelos quais foi criado no morro de São Carlos, Estácio de Sá, Rua São Carlos, Café Talia, - Ponto dos Músicos, Praça Tiradentes, Galeria Cruzeiro, Lapa, em meio a sua luta pela vida, em meio a sua luta pelo dia a dia. Coisa que passaram para o Autor e que não é particular.

Por isso peço Revisão da letra supra citada, esperando uma resolução favorável.

Rio de Janeiro, 2 de maio de 1974.

Luiz Gonzaga Jr.
LUIZ GONZAGA JR.

ANEXO S - CANÇÃO "PORTO DE VITÓRIA"

MJ-DPF SR/GB
 12 JUL 1974 26001
 FICHADO
 S. A. DCDP

IIÃO. GR. CHEFE DO SCDE DO DPF/GB

INDÚSTRIAS ELÉTRICAS E MUSICAIS FÁBRICA GIBSON S.A., com sede nesta cidade à Rua Svaristo da Veiga, 20, cujo nº de REGISTRO é 002 do SCDE-GB, em obediência as determinações legais, vem mui respeitosamente à presença de V. Sas., solicitar a REVISÃO DA obra lítero musical intitulada: "PORTO DE VITÓRIA" de autoria de Faiguara, cujo texto anexa em 3 vias.

O autor esclarece que:

- a) a letra não tem sentido político algum, referindo-se somente ao Porto de Vitória, Estado do Espírito Santo;
- b) essa homenagem é devido ao vínculo de parentesco do autor e sua senhora que tem todos os parentes lá;
- c) a cópia da letra, por um erro de datilografia, diz: "Pro dia da Vitória" quando o certo é: "Pro dia DE Vitória";
- d) inclusive o autor na sua volta de Londres, pretende fixar residência em Vitória, razão da sua homenagem;
- e) aguarda, mediante estes esclarecimentos a liberação da letra.

NESTES TERMOS
 P. DEPRIMENTO

Rio de Janeiro, 11 de julho de 1974.

Salmir Lima Sardinha

Reg. 26486
 VETAD A
 Ra-di-o 06/1009/0/ST/Fg



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 17105/74

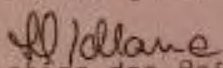
TÍTULO: PORTO DE VITÓRIA autor- Taiguara

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: Não liberação

Examinando a letra musical intitulada "PORTO DE VITÓRIA", de autoria de Taiguara Chalar da Silva, sou pela não liberação da mesma por haver conotação política na primeira e na última estrofe, quando o autor dá a entender que partirá de seu país, deixando o povo sofrido, voltando mais tarde para trazer a vitória, dinheiro.

Contrária, portanto, nossos interesses nacionais, incidindo no que preceitua o Dec. 20493 de 24/1/46, art. 41, letra g.

Brasília, 26 de julho de 1974


Teresa Cristina dos Reis Marre